

RÉGINE PERNOUD

PARA ACABAR CON LA EDAD MEDIA

Traducción
de
Esteve Serra



MEDIEVALIA

Primera edición: 1998
Segunda edición: 1999
Tercera edición: 2003

Título original: *Pour en finir avec le Moyen Age*

José J. de Olañeta, Editor
Apartado 296 - 07080 Palma de Mallorca

ISBN: 84-7651-703-3
Depósito Legal: B-42.651-2003

Impreso en Limpergraf, S.L. - Barcelona
Printed in Spain

a Georges
«cuando estabas bajo la higuera»

1

«Edad Media»

Hacía poco que me encargaba del Museo de la Historia de Francia en los Archivos Nacionales cuando me hicieron llegar una carta en la que se me preguntaba: «¿Podría decirme la fecha exacta del tratado que puso fin oficialmente a la Edad Media?». Con una pregunta subsidiaria: «¿En qué ciudad se reunieron los plenipotenciarios que prepararon ese tratado?».

Como no he conservado esta misiva, sólo puedo dar su substancia, pero garantizo su exactitud; su autor solicitaba una respuesta rápida ya que, decía, necesitaba estas dos informaciones para una conferencia que pensaba dar en una fecha bastante próxima.

A veces me he sorprendido a mí misma componiendo mentalmente esta conferencia para mi diversión personal. Sin dificultad, por lo demás: basta poner una detrás de otra las cosas que se leen, se ven y se oyen todos los días sobre la «Edad media» [1]. Si a un medievalista se le metiera en la cabeza componer una antología de disparates sobre el tema, la vida cotidiana le ofrecería materia más que suficiente. No hay día en

[1] «Edad Media» debería escribirse siempre entre comillas; si adoptamos aquí esta expresión es sólo para acomodarnos al uso corriente.

que no oiga alguna reflexión del tipo: «Ya no estamos en la Edad Media», o «es una vuelta a la Edad Media», o «es una mentalidad medieval». Y esto en toda clase de circunstancias: para recordar las reivindicaciones de un sindicato, o para deplorar las consecuencias de una huelga, o cuando uno se ve llevado a emitir ideas generales sobre la demografía, el analfabetismo, la educación...

La cosa empieza pronto: recuerdo haber tenido la ocasión de acompañar a un sobrino mío a uno de esos cursos en que se admite a los padres para que éstos después puedan hacer trabajar a sus hijos. El niño debía de tener siete u ocho años. Cuando llegó el momento de la recitación de historia, he aquí, textualmente, lo que oí:

La maestra: ¿Cómo se llamaba a los campesinos en la Edad Media?

Coro de la clase: Se les llamaba siervos.

Maestra: ¿Y qué hacían, qué tenían?

La clase: Tenían enfermedades.

Maestra: ¿Qué enfermedades, Jérôme?

Jérôme (grave): La peste.

Maestra: ¿Y qué más, Emmanuel?

Emmanuel (entusiasta): El cólera.

Sabéis muy bien la lección de historia, concluyó plácidamente la maestra. Pasemos a la geografía...

Como esto sucedió hace ya varios años y el sobrino en cuestión ya ha alcanzado la mayoría de edad según el Código civil, yo creía que las cosas habían cambiado, desde entonces. Pero he aquí que hace unos meses (julio de 1975), paseándome con la nieta de una de mis amigas (Amélie, 7 años), ésta me suelta alegremente:

—¿Sabes? en la escuela aprendo la Edad Media.

—¡Ah, muy bien! ¿Y cómo era la Edad Media? Cuenta.

—Entonces había señores (piensa un poco antes de encontrar la palabra difícil...), señores feudales. Se hacían la guerra todo el tiempo y con sus caballos iban por los campos de los campesinos y lo destrozaban todo.

Un helado captó luego la atención de la niña y puso fin a su descripción entusiasta. Ello me hizo comprender que en 1975 se enseña la historia exactamente como me la habían enseñado a mí hace medio siglo o más. Así va el progreso.

Y al mismo tiempo esto me hizo lamentar la carcajada —bastante poco caritativa, lo reconozco— que había soltado unos días antes al recibir una llamada telefónica de una documentalista de la TV (¡especializada, además, en programas históricos!).

—Parece —dijo— que usted posee diapositivas. ¿Tiene algunas que *representen la Edad Media*?

—???

—Sí, que den una idea de la Edad Media en general: matanzas, degollaciones, escenas de violencia, de hambrunas, de epidemias...

No pude evitar soltar una carcajada, y era injusto: era evidente que aquella documentalista no había superado el nivel de Amélie en el punto particular de la historia de la Edad Media. Pero, ¿cómo lo habría superado? ¿Dónde podría haber aprendido más?

* * *

Hasta una época muy reciente, sólo por error o, digamos, por azar, tomaba uno contacto con la Edad Media. Era necesaria la curiosidad personal, y, para suscitar esta curiosidad, un impacto, un encuentro. Era una portada románica o una aguja gótica vistas durante un viaje; un cuadro, un tapiz encontrado por casualidad en un museo o una exposición; uno sospechaba entonces la existencia de un universo desconocido hasta aquel momento. Pero, una vez pasado el impacto, ¿cómo saber más cosas? Las enciclopedias o diccionarios que uno consultaba no decían más que cosas insignificantes o despreciativas sobre el período; las obras eran todavía escasas y los datos que ofrecían generalmente eran contradictorios. Hablamos aquí de las obras de vulgarización accesibles al público medio, pues

es evidente que los trabajos de erudición abundaban desde hacía mucho tiempo. Pero para llegar hasta ellos había que salvar toda una serie de obstáculos: en primer lugar el acceso mismo a las bibliotecas que los contenían, y después la barrera del lenguaje de iniciados en el que la mayoría están redactados. De modo que el nivel general puede darlo la pregunta que sirvió de base a un encuentro del Círculo católico de los intelectuales franceses en 1964: «¿La Edad Media era civilizada?». Sin la menor punta de humor: podemos estar seguros de ello por cuanto se trataba de intelectuales en su mayoría universitarios, y de universitarios en su mayoría comprometidos. Los debates tuvieron lugar en París, rue Madame. Uno desearía, para la comodidad moral de los participantes, que ninguno de ellos tuviera que pasar, para regresar a su domicilio, por delante de Notre-Dame de París. Habría podido sentir cierto malestar. Pero no, tranquilicémonos: de todas maneras, el universitario comprometido presenta una incapacidad física de ver lo que no es conforme a las nociones que su cerebro ha segregado. Así pues, no vería Notre-Dame, aun cuando su camino le llevara a la plaza del Parvis.

Hoy en día todo es diferente. La propia plaza del Parvis está llena todos los domingos y, durante el verano, todos los días, de una multitud de jóvenes o menos jóvenes que escuchan a cantantes o músicos, y que a veces bailan mientras los escuchan; o que, sentados en el césped, contemplan simplemente la catedral; la mayoría no se contentan con admirarla desde el exterior: Notre-Dame de París ha recuperado las multitudes de la Edad Media, todos los domingos, cuando sus puertas se abren de par en par a la hora del concierto. Multitudes recogidas, admirativas, a las que el intelectual de 1964 haría el efecto de un animal de zoológico (a la moda antigua, por supuesto).

¿Las razones de este cambio? Son múltiples. La primera y la más inmediata es que hoy todo el mundo se desplaza. Se circula mucho y por todas partes. El medievalista no puede evitar añadir: «como en la Edad Media», pues, teniendo en cuenta los medios modernos de locomoción, el turismo viene a ser hoy lo que fueron las peregrinaciones en otros tiempos. Nos hemos puesto de nuevo a viajar precisamente como en los tiempos medievales.

Ahora bien, ocurre que en Francia especialmente, a pesar de vandalismos más graves y más metódicos que en cualquier otra parte, los vestigios de la época medieval son más numerosos que los de todas las demás épocas reunidas. Es imposible circular por Francia sin ver apuntar un campanario, que basta para evocar el siglo XII o XIII. Es imposible subir a una montaña sin encontrar una capillita que uno se pregunta a menudo por qué milagro ha podido brotar en un lugar tan salvaje, tan alejado. Una región como la Auvernia no posee ni un solo museo importante, pero, en cambio, ¡cuántas riquezas entre Orcival y Saint-Nectaire, Le Puy y Notre-Dame-du-Port en Clermont-Ferrand! Estas regiones que en el siglo XVII los intendentes o gobernadores consideraban enojosos lugares de exilio, ¿estuvieron, pues, en otros tiempos, habitados por una población lo bastante numerosa como para poder realizar tales maravillas y lo bastante avisada como para concebirlas? Papel de los monasterios o cultura popular, poco importa. ¿Dónde se reclutaban, pues, los monjes, si no en el pueblo en general y en todas las capas sociales, para hablar con el lenguaje del siglo XX? Y, además, si bien Aubazine fue un convento cisterciense, ¿acaso no se ven simples parroquias rurales como Brinay o Vicq (hoy Nohant-Vicq) revestidas de frescos románicos cuya audacia todavía hoy nos parece desconcertante?

La afluencia de turistas es ahora habitual en los edificios de la Edad Media. El Mont-Saint-Michel recibe más visitantes que el Louvre. Les Baux-de-Provence ven cómo se alargan las filas de autocares desde los que la gente sube arracimada al asalto de la vieja fortaleza. Fontevrault, apenas ha vuelto a ser accesible a los visitantes, ya no es lo bastante grande para acogerlos a todos; la abadía de Sénanque, aunque en ella ya no se escuche el canto de los monjes más que a través de un espectáculo audiovisual (notable), conoce una afluencia ininterrumpida. En suma, podríamos enumerar todas las regiones de Fran-

cia, desde las fiestas medievales de Beauvais en los confines de Picardía hasta las de Saint-Savin en los confines de los Pirineos: en todas partes hay el mismo entusiasmo por un redescubrimiento, reciente, sin duda, pero general.

Por el solo hecho de viajar, los franceses, a los que, sin embargo, se les han adelantado en este terreno los ingleses, los alemanes, los belgas y los holandeses —por no hablar, claro está, de los americanos—, toman conciencia de su entorno. Y de que este entorno no se limita a la naturaleza. O, más bien, la naturaleza, por poco que el viajero abra los ojos, se le aparece ya considerablemente transformada y aprovechada por la utilización que el hombre ha hecho de ella en otros tiempos: piedras, ladrillos, madera de construcción que, una vez reunidos y utilizados, han desempeñado en el paisaje el papel de la imagen en el libro. Así pues, toma conciencia al mismo tiempo del valor de todo lo que forma parte de este entorno. Ya han pasado los tiempos en que los propietarios languedocianos malvendían los capiteles de Sant Miquel de Cuixà, que hoy se quieren hacer regresar de América. Ya han pasado los tiempos en que un determinado contratista podía, sin levantar protestas, despedazar el claustro de Saint-Guilhem-le-Désert para vender al por menor las piedras esculpidas. Si bien hoy hay que viajar a Nueva York para encontrar, tratados por lo demás con un respeto admirable, estos claustros con los que se ha podido hacer un museo (Serrabona, Bonnefont-en-Comminges, Trie-en-Bigorre, y los dos ya citados de Saint-Guilhem-le-Désert y Sant Miquel de Cuixà, así como la sala capitular de Pontaut de las Landas), se ha acabado por comprender que el responsable de tales desplazamientos no era el comprador, sino el vendedor. Y aún la venta no ha constituido sino un mal menor: uno puede ir a Filadelfia para ver el claustro de Saint-Genis-les-Fontaines o a Toledo (Ohio) para admirar el de Saint-Pons-de-Thomières, pero ¿qué decir de todo lo que desapareció irremediablemente bajo el Imperio, por ejemplo en Cluny, donde se derribó la que había sido la iglesia románica más grande de la cristiandad, o en Tolosa, que, como es sabido, recibió el sobrenombre de «capital del vandalismo» y donde no se han podido salvar más que algunos restos de los claustros de Saint-Étienne, de Saint-Sernin o de la Daurade?

Un pasado hoy ya bien superado y que suscita indignación. Como suscita asombro esa extraña manía que hizo transformar los monasterios que no se destruían en prisiones o cuarteles. Y esto nos permite medir la amplitud del movimiento, la relativa rapidez con la que se ha efectuado. Pues, en fin, no hace mucho más de cien años que Victor Hugo, al visitar el Mont-Saint-Michel transformado en prisión, exclamaba: «¡Uno cree ver un sapo en un relicario!». Y yo que escribo esto he podido ver todavía en mi infancia, en el momento en que se disponían a hacerlas desaparecer, las pequeñas ventanas regulares abiertas en el muro que había transformado, en Aviñón, la gran sala del palacio de los Papas en cuartel. Hoy en día, cuando incluso Fontevrault ha sido por fin devuelto a sí mismo, ¿quién admitiría que el Mont-Saint-Michel o el palacio de los Papas pudieran convertirse en cuartel o prisión? Todavía queda, es verdad, cierto cuartel de bomberos de la calle de Poissy de París, pero todo el mundo sabe que París siempre irá con retraso con respecto a «los provincianos».

Si bien se ha manifestado tardíamente en Francia el movimiento que impulsa a redescubrir, restaurar y reanimar los monumentos del pasado, hoy ya existe. Ha penetrado profundamente, y llega hasta sumergir e incluso inquietar a las autoridades que hasta el presente se encargaban de ellos. En todas partes se han creado clubes arqueológicos, talleres de restauración, campañas de excavaciones. Se ven admirables edificios románicos, incluso escondidos en lugares poco accesibles, que recuperan su forma y su vida gracias a asociaciones públicas o privadas de salvaguardia sostenidas, controladas y a veces incluso suscitadas por las administraciones departamentales o locales. Pienso en Saint-Donat, pero también en la rotonda de Simiane en la Alta Provenza, o también, no lejos de allí, en la capilla de la Madeleine. Actualmente, en esa misma región, el propietario que persiste en almacenar su heno en una capilla romá-

nica o gótica —tal como se ha hecho durante un siglo y medio— se ve como alguien grosero y atrasado. Y se podrían citar restauraciones de monumentos como éstas en todas partes: castillo de Rohan en Pontivy, iglesia de Lieu Restauré en Picardía, Château-Rocher en Auvernia, capilla de los Templarios de Fourches, en la región parisina, castillo de Blanquefort en la Gironda..., recuperados y devueltos a sí mismos, a menudo por grupos de jóvenes que han actuado espontáneamente. Se ha comprendido por fin que en este terreno todo debía venir de la iniciativa privada, seguida, controlada y alentada por los poderes públicos —ya que tanto para la restauración como para las excavaciones propiamente dichas la buena voluntad no puede bastar; necesitan educación y organización, aunque no se puede hacer nada serio sin ella—.

Pero, ¿quién hubiera imaginado esto hace cincuenta años? Quién lo hubiera previsto hace tan sólo diez años (1965), cuando la revista *Archeologia*, en el momento de su fundación, abría la sección: «¿Dónde haría excavaciones este verano?». En la actualidad esta sección hay que repartirla cada año entre varios números, ya que con uno solo no basta.

La televisión ha desempeñado su papel en el desarrollo de esta curiosidad. Al llamar la atención sobre los monumentos abandonados, al alentar determinadas realizaciones, ha estimulado el interés que el gran público empezaba a manifestar hacia los testimonios del pasado. Pensamos en ciertas emisiones, como «Obras maestras en peligro» o «La Francia desfigurada», que han contribuido poderosamente a sensibilizar a un público más amplio hacia estos tesoros que tiene al lado sin poder reconocerlos siempre. Al ponerlos al alcance de todo espectador, la televisión al mismo tiempo ha hecho que fuese fructífero el trabajo realizado anteriormente: el de las colecciones de historia, el de las obras o revistas de alta vulgarización. No vamos a citarlas todas. Bastará con tomar como ejemplo la colección «Zodiaque», que hace unos veinte años emprendía la tarea de hacer conocer mejor el arte románico y cuyo éxito hoy se ha impuesto. También han sido numerosas las sociedades que han trabajado en el mismo sentido, como el Centro internacional de estudios románicos. O también, más recientemente, las Comunidades de acogida en los lugares artísticos (CASA), formadas por jóvenes, estudiantes en su mayoría, que se imponen la tarea de comunicar lo que en general sólo saben los historiadores del arte y permiten que el primero que llegue aprecie la visita a monumentos de los siglos XII o XIII.

Baste decir que el francés medio hoy ya no acepta que se califiquen de «torpes e inhábiles» las esculturas de una portada románica, o de «chillones» los colores de los vitrales de Chartres. Su sentido artístico está lo suficientemente despierto como para que unos juicios que ni siquiera habría discutido hace treinta años le parezcan ahora definitivamente caducados. Sin embargo, queda cierto desfase, que viene tal vez de hábitos mentales o de vocabulario, entre la Edad Media que admira cada vez que tiene ocasión de hacerlo y lo que encierra para él este término de Edad Media[2]. Desfase que marca la solución de continuidad entre lo que puede constatar directamente y lo que se le escapa forzosamente, porque se necesita una cultura que nadie le ha proporcionado todavía y que sólo procura un estudio inteligente de la historia durante años de escuela.

Edad Media significa todavía: época de ignorancia, de embrutecimiento, de subdesarrollo generalizado, ¡aun cuando haya sido la única época de subdesarrollo durante la cual se han construido catedrales! Y esto es porque las investigaciones eruditas realizadas desde hace ciento cincuenta años y más aún no han llegado, en conjunto, al gran público.

Un ejemplo llamativo. No hace mucho, un programa de televisión refería como algo histórico la frase famosa: «Matadlos a todos. Dios reconocerá a los suyos», supuestamente pro-

[2] «Ejecuciones de un salvajismo casi medieval», escribía hace poco un periodista. Saboreemos este *casi*. Claro, en el siglo de los campos de concentración, de los hornos crematorios y del Gulag, ¡cómo no estar horrorizados por el salvajismo de los tiempos en que se esculpía la portada de Reims o la de Amiens!

nunciada durante la matanza de Béziers de 1209. Pues bien, hace más de cien años (fue exactamente en 1866) que un erudito demostró, sin ninguna dificultad además, que esta frase no pudo ser pronunciada porque no se encuentra en ninguna de las fuentes históricas de la época, sino tan sólo en el *Libro de los Milagros, Dialogus Miraculorum*, cuyo título dice de sobras lo que quiere decir, compuesto unos sesenta años después de los acontecimientos por el monje alemán Cesario de Heisterbach, autor dotado de una imaginación ardiente y muy poco preocupado por la autenticidad histórica. Desde 1866 ningún historiador, huelga decirlo, ha hecho suyo el famoso «Matadlos a todos»; pero los autores que escriben sobre historia lo utilizan todavía y esto basta para probar cuánto tardan en penetrar en el dominio público las adquisiciones científicas.

¿Por qué esta distancia entre ciencia y saber común? ¿Cómo y en qué circunstancias se cavó el foso? Vale la pena examinarlo.

2

Torpes e inhábiles

«El Renacimiento es la decadencia», decía Henri Matisse.

El término Renacimiento (Rinascita) fue utilizado por primera vez por Vasari a mediados del siglo XVI. Decía realmente lo que quería decir, lo que significa todavía para la mayoría. «Las Artes y las Letras, que parecían haber perecido en el mismo naufragio que la sociedad romana, parecieron florecer de nuevo y, después de diez siglos de tinieblas, brillar con un nuevo esplendor.» Así se expresa, en 1872, el *Dictionnaire général des lettres*[1], una enciclopedia entre muchas otras de finales del siglo XIX, a través de las cuales se percibe perfectamente la opinión general de la época y su nivel cultural.

Lo que «renace», pues, en el siglo XVI son las artes y las letras clásicas. En la visión, en la mentalidad de aquel tiempo (y no sólo del siglo XVI, sino también de los tres siglos siguientes) había habido dos épocas de luz: la Antigüedad y el Renacimiento —los tiempos clásicos—. Y, entre ambas, una «edad

[1] Bachelet y Dezobry, publicado por el editor Delagrave, 1872. Para la redacción de sus artículos, los autores citados se rodearon de numerosos colaboradores: la *intelligentsia* de la época.

media», un período intermedio, bloque uniforme, «siglos toscos», «tiempos oscuros».

En nuestra época de análisis estructurales, no carece de interés detenerse un poco en las razones que pudieron conducir a esta visión global de nuestro pasado. Estamos bien situados para hacerlo, pues el prestigio de los tiempos clásicos hoy se ha disipado en gran parte. Los últimos jirones no resistieron al Mayo del 68. Si bien hoy reina cierto desconcierto en este replanteamiento de los valores clásicos, ello nos proporciona al menos una perspectiva útil, cierta libertad de espíritu con respecto a ellos.

Lo que caracterizó, pues, al Renacimiento fue —todo el mundo está de acuerdo en admitirlo— el redescubrimiento de la Antigüedad. Todo lo que cuenta entonces en el mundo de las artes, de las letras y del pensamiento manifiesta este mismo entusiasmo por el mundo antiguo. Recordemos que en Florencia Lorenzo de Médicis celebraba todos los años con un banquete el aniversario del nacimiento de Platón, que Dante tomó a Virgilio por guía en los Infiernos, que Erasmo honraba a Cicerón como a un santo. El movimiento había comenzado en Italia, antes incluso del siglo XV; se propagó por Francia sobre todo en el siglo siguiente, y se extendió más o menos por Occidente, por toda Europa: basta evocar con una palabra la Florencia de los Médicis, donde todos los monumentos están decorados con frontones, columnatas y cúpulas —como en la arquitectura antigua—, el Colegio de Francia, donde todos los humanistas se dedican a estudiar con un ardor sin igual las letras antiguas, el manifiesto de la Pléiade que proclama la necesidad de enriquecer la lengua francesa acudiendo al vocabulario griego y latino...

Ahora bien, si examinamos en qué consistía exactamente este Renacimiento del pensamiento y de la expresión antiguos, resulta en primer lugar que no se trataba sino de cierta Antigüedad, la de Pericles para Grecia y, para Roma, la que se inspira en el siglo de Pericles. O sea, el pensamiento y la expresión clásicos, y sólo ellos: los romanos de César y de Augusto, no los etruscos; el Partenón, pero no Creta o Micenas; la arquitectura, a partir de entonces, es Vitrubio, la escultura, Praxíteles. Esquematizamos, sin duda, pero no más que los que emplean la palabra renacimiento. Y todo el mundo la emplea.

Se usa incluso para cualquier cosa. Pues con el progreso de la Historia no se ha dejado de observar que, de hecho, en la Edad Media los autores latinos e incluso griegos eran ya muy conocidos, y que la aportación del mundo antiguo, clásico o no, distaba de ser despreciada o rechazada. Su conocimiento se consideraba un elemento esencial del saber. Basta recordar que un autor místico como Bernardo de Claraval maneja una prosa completamente nutrida de citas antiguas y que, cuando quiere burlarse de la vanidad de un saber únicamente intelectual, lo hace citando a un autor antiguo, Persio; nadie se atrevería a afirmar que ese autor formara parte del bagaje de todo intelectual en los tiempos más clásicos.

También hay eruditos de nuestro siglo que han hecho un nuevo uso del término renacimiento. Al ver que alrededor de Carlomagno se cultivaban asiduamente los autores latinos y griegos, han hablado de un «Renacimiento carolingio», y el término se admite comúnmente. Otros, aún más atrevidos, han hablado de «Renacimiento del siglo XII», e incluso de «humanismo medieval», sin que, según parece, hayan conseguido imponer una u otra expresión, disonantes con respecto al uso corriente. Se va así de renacimiento en renacimiento, lo que no deja de ser sospechoso.

Si consultamos las fuentes de la época, textos o monumentos, se pone de manifiesto que lo que caracteriza al Renacimiento, el del siglo XVI, y hace que esta época sea diferente de las que la precedieron, es que establece como principio la *imitación* del mundo clásico. El conocimiento de este mundo ya se cultivaba. ¿Cómo no recordar aquí la importancia que toma, en las letras, el *Arte de amar* de Ovidio a partir del siglo XI, o también, en el pensamiento, la filosofía aristotélica en el siglo XIII? El simple sentido común basta para hacer comprender que el Renacimiento no habría podido producirse si los textos

antiguos no hubieran sido conservados en manuscritos copiados una y otra vez durante los siglos medievales. Es cierto que a menudo se ha evocado, para explicar este «redescubrimiento» de autores antiguos, el saqueo de Constantinopla por los turcos en 1453, el cual, en especial, habría tenido por resultado el desplazamiento a Europa de las bibliotecas de autores antiguos conservadas en Bizancio; pero, cuando se examinan los hechos, se ve que esto no intervino más que en una escala ínfima y no fue en modo alguno determinante. Los catálogos de bibliotecas que se han conservado, anteriores al siglo XV, lo demuestran abundantemente. Por tomar un ejemplo, la biblioteca del Mont-Saint-Michel poseía en el siglo XII textos de Catón, el *Timeo* de Platón (en traducción latina), diversas obras de Aristóteles y de Cicerón, extractos de Virgilio y de Horacio...

Lo que era nuevo era el uso que se hacía, si puede decirse así, de la Antigüedad clásica. En lugar de ver en ella, como anteriormente, un tesoro por explotar (tesoro de sabiduría, de ciencia, de procedimientos artísticos o literarios en el que se podía beber indefinidamente), se les ocurrió considerar las obras antiguas como modelos que había que imitar. Los antiguos habían realizado obras perfectas; habían alcanzado la Belleza misma. Por consiguiente, cuanto mejor se imitaran sus obras, más se tendría la seguridad de alcanzar la Belleza.

Hoy nos parece difícil admitir que la admiración deba llevar, en el arte, a imitar formalmente lo que se admira, a erigir en ley la imitación. Esto es, sin embargo, lo que se produjo en el siglo XVI. Para expresar la admiración que sentía por los filósofos antiguos, un Bernardo de Chartres, en el siglo XII, exclamaba: «Somos enanos subidos a las espaldas de gigantes». Pero no por ello dejaba de concluir que, llevado así por los antiguos, podía «ver más lejos que ellos».

Pero lo que cambia en la época del Renacimiento es la manera misma de ver. Rechazando hasta la idea de «ver más lejos» que los antiguos, se rehúsa considerarlos de otro modo que como los modelos de toda belleza pasada, presente y futura. Fenómeno por lo demás curioso en la historia de la humanidad: tiene lugar en el momento en que se descubren inmensas tierras desconocidas, otros océanos, un nuevo continente. Ahora bien, en la misma época, en Francia sobre todo, muy lejos de volverse hacia estos horizontes nuevos, la gente se vuelve hacia lo que hay de más antiguo en el viejo mundo. Y se imagina de buena fe que se «descubre» un autor como Vitrubio, por ejemplo, de quien se van a sacar las leyes de la arquitectura clásica, mientras que, hoy lo sabemos, los manuscritos de Vitrubio eran relativamente numerosos en las bibliotecas medievales y hoy todavía subsisten unos cincuenta ejemplares, todos anteriores al siglo XVI. Simplemente, cuando en la Edad Media se copiaba a Vitrubio, se estudiaban sus principios sin sentir la necesidad de aplicarlos exactamente [2].

Veremos más adelante la ley de la imitación enunciada en el campo de las letras. En lo que concierne a la arquitectura y las artes plásticas, es suficiente constatar el corte, bien visible todavía hoy, entre los monumentos medievales y los que nos han dejado el siglo XVI y los tiempos clásicos. Apenas hay ciudades en Francia en las que no se puedan ver a menudo, unos junto a otros, los testimonios de estas dos épocas, tan bien marcados en sus contrastes y su sucesión en el tiempo como los estratos arqueológicos que se descubren en el transcurso de las excavaciones. El ejemplo más simple es, en París, el contraste que presentan a uno y otro lado del Sena, por una parte la Sainte-Chapelle y las torres de la Conciergerie, y por otra el patio del Louvre. El corte es tan evidente como el que se produjo ante los ojos de los parisinos cuando, en 1549, en ocasión de la entrada en París del rey Enrique II, se decidió suprimir los

[2] Recordemos aquí la historia que cuenta Bertrand Gille, el historiador de las técnicas. Cuando, en 1525-1526, el Senado de Venecia quiso hacer construir un tipo de barco adaptado a la lucha contra los piratas, se desecharon los planos de un maestro artesano para adoptar con entusiasmo el proyecto de una quinquerreme imitada de los modelos antiguos y presentado por un humanista llamado Faustus. *Techniques et Civilisations*, II, 1953, n.° 5 y 6, p. 121.

«bateleiges[3]» de antaño. Todo este conjunto, a la vez cortejo y kermés, que anteriormente acogía al rey en lo que se había convertido en su capital, fue sacrificado para sustituirlo por decorados a la antigua, columnas, frontones y capiteles dóricos, jónicos o corintios, en los cuales no se dejaba evolucionar más que a ninfas o sátiros parecidos a las estatuas griegas o romanas. La fachada de la iglesia de Saint-Étienne-du-Mont, que data de aquella época, muestra, en toda su ingenuidad, el deseo de copiar fielmente los tres órdenes antiguos, amontonados uno encima del otro, mientras que el Panteón, más tardío, reproduce por su parte, con toda fidelidad, los templos clásicos.

Lo que hoy nos parece injustificable es el principio mismo de la imitación, el gusto por el modelo, por la copia. Es Colbert haciendo dar como instrucción a los jóvenes que enviaba a Roma a aprender las bellas artes que «copiaran exactamente las obras maestras antiguas sin añadirles nada». Se ha vivido de este principio de imitación, al menos en los medios oficiales, hasta una época muy cercana a la nuestra. En Francia sobre todo, donde la cultura clásica ha sido considerada hasta nuestra época como la única forma de cultura. Recordemos que, hasta hace muy poco, uno no podía pretender ser cultivado sin conocer el latín, e incluso el griego; y que, hasta unas fechas muy próximas a nosotros, lo esencial del trabajo de los alumnos de Bellas Artes en todas las secciones, incluida la arquitectura, consistía en dibujar yesos griegos o romanos. Los tiempos clásicos sólo concedieron cierto valor artístico a algunas obras —que no eran las mejor elegidas ni las más auténticas— del arte chino, objeto de una moda pasajera en el siglo XVIII; o también, como consecuencia de las campañas napoleónicas, al arte clásico egipcio. Fuera de estas dos concesiones al «exotismo», toda Belleza se resumía en el Partenón, en arquitectura, y en la *Venus de Milo,* en escultura.

[3] La palabra viene de «bateleur»: juglar, titiritero. Las entradas del rey eran ocasión de festejos populares.

Lo que hoy sorprende —sin quitar nada a la admiración que pueden provocar el Partenón y la *Venus de Milo*— es que semejante estrechez de miras haya podido tener fuerza de ley durante casi cuatro siglos. Sin embargo fue así: la visión clásica, la que se impuso en Occidente casi de modo uniforme, no admitía otro esquema ni otro criterio que la Antigüedad clásica. Una vez más se había establecido como principio que la Belleza perfecta se había alcanzado durante el siglo de Pericles y que, por consiguiente, cuanto más se acercara uno a las obras de aquel tiempo, mejor alcanzaría la Perfección.

En sí, si se admiten en arte definiciones y modelos, esta estética hubiera sido tan válida como muchas otras. No hay ninguna necesidad, por lo demás, de demostrar que lo fue: basta considerar lo que nos ha dejado, desde las mansiones aristocráticas de la isla de Saint-Louis, en París, hasta las de tantas otras ciudades, como Dijon, Montpellier o Aix-en-Provence. Lo que es extraño es su carácter exclusivo y absoluto, que implicaba el anatema sobre la Edad Media. Todo lo que no era conforme a la plástica griega o latina era rechazado sin piedad. Era «el gusto insulso de los ornamentos góticos» del que habla Molière. «A medida que las artes se han ido perfeccionando —escribía un teórico, el *abbé* Laugier, en sus *Observations sur l'architecture*—, se ha querido sustituir en nuestras iglesias góticas los ridículos perifollos que las desfiguraban por ornamentos de un gusto más refinado y más puro.» Y se felicitaba de ver, en el coro de la iglesia de Saint-Germain-l'Auxerrois, los pilares góticos «metamorfoseados en columnas acanaladas». La imitación de la Antigüedad condenaba a la destrucción los testimonios de los tiempos «góticos» (desde Rabelais, el término se empleaba con el significado de «bárbaro»). Estas obras eran demasiado numerosas y habría sido demasiado caro destruirlas todas, por eso ha subsistido mal que bien un gran número de ellas; pero es sabido que en el siglo XVII se editó un libro que pretendía guiar y aconsejar útilmente a los que querían destruir los edificios góticos, que, con demasiada frecuencia, en las ciudades reexaminadas según el gusto de la época, estropeaban la

perspectiva: era necesario repensarlo, ordenarlo y corregirlo todo según las leyes y las reglas que las harían conformes a Vitruvio o a Vasari.

No faltará quien clame contra este enunciado de la ley de la imitación; se hablará de simplismo y se protestará en nombre del genio que triunfa, precisamente por su genio, sobre la ley de la imitación y sus corolarios, cánones académicos y otros. No vamos a tomarnos la molestia de refutar estas protestas: sería evidentemente absurdo negar la belleza y la grandeza de esos monumentos de los siglos clásicos surgidos de una voluntad de imitación que el genio de sus autores supo efectivamente asimilar. Y este absurdo sería tanto más flagrante cuanto que no haría más que renovar la exclusiva que precisamente caracterizó a los siglos académicos. ¿Acaso uno de los beneficios de la Historia no es el de enseñarnos a no renovar los errores del pasado, en este caso esa estrechez de miras que impedía aceptar lo que no era conforme con la estética del momento, es decir, la de la Antigüedad?

Lo cierto es que la historia del arte se elaboró en la época en que reinaba sin disputa esta visión clásica. Entonces parecía tan normal identificar lo Bello absoluto con las obras de la Antigüedad, con el *Apolo de Belvedere* o el *Augusto* del Vaticano, que de forma completamente natural se sometían a las mismas normas las obras de la Edad Media. Como escribió André Malraux: «Se prejuzgaba que el escultor gótico había deseado esculpir una estatua clásica y que, si no lo había conseguido, es que no había sabido hacerlo». ¡Y qué decir del escultor románico! Él ya habría querido hacer estatuas como la *Victoria de Samotracia*, pero, muy desgraciado al no poder conseguirlo, había tenido que contentarse, de grado o por fuerza, con esculpir los capiteles de Vézelay o la portada de Moissac; le habría gustado tanto hacer, según la expresión de determinado historiador del arte, «una verdadera estatua a la que se pueda dar la vuelta...»; le habría gustado tanto imitar el friso del Partenón o la columna Trajana... Pero no, en su «torpeza» y su «inhabilidad» —son los dos términos consagrados que se utilizaban en nuestra juventud, y no estoy segura de que no se utilicen todavía, al menos en la escuela, para calificar a los artistas románicos...—, sólo conseguían rodear al Cristo de Autun de una creación vertiginosa, o desplegar la historia de la Salvación en la portada real de Chartres...

Sólo evocamos aquí la escultura, porque la pintura —o, digamos mejor, el color— horrorizaba hasta tal punto a los siglos clásicos que no se encontró otra solución que recubrir con enlucido los frescos románicos o góticos, o romper los vitrales para sustituirlos por cristales blancos. Es lo que ocurrió un poco en todas partes. Podemos considerar que en Chartes, Le Mans, Estrasburgo o Bourges, sólo unos felices olvidos nos permiten hoy tener una idea de lo que fue el ornamento de color en la época; los rosetones del crucero de Notre-Dame de París sólo se conservaron —si prescindimos de los estragos de la época revolucionaria— porque se temía no poder, técnicamente, rehacerlos —lo que, entre nosotros, era rendir un bello homenaje a los constructores de la Edad Media—. El gran arte de los tiempos clásicos era la escultura, el alto relieve, que precisamente se da muy poco en los siglos medievales, y ello por toda clase de razones, pero sobre todo porque se prefiere animar una superficie a ejecutar un objeto de tres dimensiones. Por otra parte, una cuestión crucial para el historiador del arte de la Edad Media ha sido: ¿cómo los escultores pudieron «reaprender» a esculpir? Se partía del principio de que la escultura había sido un arte «olvidado». Todas las veces que se intenta practicar se queda en «ensayos inhábiles, dignos de un niño» (el término es de desdén y no de admiración, como sin duda sería el caso hoy). De ahí los juicios de valor emitidos por los historiadores del arte: estatua «de una fealdad salvaje» (se trata de la famosa Sainte-Foy del tesoro de Conques), «ilustraciones muy toscas» (se trata de la famosa Biblia de Amiens), «una horrorosa caricatura de la figura humana[4]»...

[4] No daremos aquí nuestras referencias: estas citas están extraídas de obras debidas a historiadores llenos de méritos, pero más dotados desde el punto de vista de la erudición que del de la sensibilidad artística.

La óptica clásica ha tenido otra consecuencia, de la que todavía no nos hemos librado en la hora actual: el método que consiste en no estudiar en una obra más que los «orígenes», las «influencias», de que procede.

Es evidente que, como nada nace de la nada, el estudio de las fuentes y de los orígenes es indispensable en toda disciplina. Pero la reducción de la historia del arte al estudio de las «influencias» que han podido conducir a tal o cual forma artística llevaba a conclusiones aberrantes. La obra de los tiempos clásicos apela a la imitación del mundo antiguo, se refiere a unos modelos, que, por lo demás, se reivindican. Determinado escultor pudo vanagloriarse de haber observado perfectamente los cánones de Policleto; determinado pintor, de haberse sometido rigurosamente a las leyes de la perspectiva. Es sabido el entusiasmo que desencadenaba en Leonardo de Vinci el hecho de haber visto un perro que ladraba al reconocer a su amo en un cuadro, tan exacto era el parecido. Y basta haber recorrido ese código del pompierismo que es el *Essai sur la peinture* de Diderot para comprender cómo la propia pintura no se concebía más que en relación con todo un aparato de leyes y de referencias, gracias al cual la perfección estaba garantizada: así, enuncia las leyes del «paisaje histórico», o las del «paisaje ordinario», que hoy harían encogerse de hombros al lector menos avisado.

Partiendo de estos mismos principios, toda una cohorte de historiadores del arte sudó tinta para encontrar en el arte de la Edad Media unos orígenes, unas influencias, unas fuentes a partir de las cuales se habría ejercido la imitación. Pues, en fin, era necesario que hubieran imitado algo, ya que el arte consistía en imitar, bien la Naturaleza, o bien a los maestros antiguos, que, por su parte, habían imitado la Naturaleza. Esto dio lugar a errores singulares. En el siglo XVIII nadie dudaba de que todo nuestro arte gótico había sido implantado por los árabes. En el siglo siguiente, aunque la historia del arte se había vuelto más científica, no por ello dejaba de situar el principio de imitación en el punto de partida. Pero, como las diferencias entre la obra y el «modelo» eran demasiado evidentes, se buscaba en otras partes. A principios del siglo XX, el historiador Strzygowsky titulaba su obra: *¿Oriente o Roma?* La pregunta parecía turbadora; hoy nos parece un poco ingenua. Al no encontrar en Roma el modelo exigido, se buscaba por el lado de Oriente, término cuya feliz incertidumbre ampliaba al menos el campo de las investigaciones. Y se llegaba a flagrantes necedades, como este comentario que ya hemos tenido ocasión de mencionar a propósito de un capitel de la iglesia de Saint-Andoche de Saulieu, que muestra unos follajes estilizados: «Hojas de aliso. Árbol sagrado de los persas. Influencia persa-sasánida». La imagen del pequeño escultor borgoñón aplicándose a imitar a los persas sasánidas puede resumir bastante bien los errores a que daba lugar la actitud de los historiadores del arte obstinados en estudiar, no las obras en sí mismas, en la sociedad que las había visto nacer y a cuyas necesidades y mentalidad respondían, sino en las relaciones que podían tener con unos supuestos arquetipos, que a veces se iban a buscar muy lejos...

Paralelamente, la visión clásica inducía a no interesarse más que por las escenas con figuras, que al menos representaban algo (torpemente, no hace falta decirlo). Uno podía entonces descubrir los textos, identificar los temas evocados, establecer filiaciones, detectar influencias, entregarse, en fin, a todos los ejercicios necesarios al historiador del arte según las normas al uso. Aunque el arte románico ha ofrecido una notable resistencia a las filiaciones e influencias (y se comprende que la Sorbona no se lo haya perdonado), las tendencias de este género han viciado hasta el redescubrimiento del arte medieval por parte de los románticos, sobre cuyos méritos nunca se insistirá bastante. Recordemos que, si hoy podemos contemplar Notre-Dame de París, se lo debemos a Victor Hugo, tanto como a Viollet-le-Duc. Sin embargo, en su época el principio de la imitación seguía dominando, de modo que —¡ay!— se imitó la «Edad Media» lo mismo que se había imitado la Antigüedad. El resultado fue la iglesia de Sainte-Clotilde de París, copia fiel de una catedral gótica, tan fiel que no presentaba ninguna especie de interés, como tampoco la iglesia de la Madeleine, copia fiel del Partenón.

Ahora bien, la atención prestada a los testimonios de «esos tiempos calificados de oscuros» tanto en el campo artístico como en las letras, lleva a captar hasta qué punto todo arte, en la Edad Media, es invención. Testimonio precioso, pues fundamenta el valor y el interés de los esfuerzos realizados mucho más tarde, en un siglo de revolución artística. Un Monet o un Cézanne estaban mucho más cerca de Saint-Savin o de Berzé-la-Ville que de Poussin o de Greuze; un Matisse vivió lo bastante como para darse cuenta de ello: «Si los hubiera conocido, me habría evitado veinte años de trabajo», decía al salir de la primera exposición de frescos románicos hecha en Francia, poco después de la guerra de 1940. Y es del todo evidente que el genio de un Matisse se expresaba de modo muy distinto que el de los pintores románicos, pero el conocimiento de las pinturas románicas le habría aportado precisamente esa libertad interior que sólo había podido conquistar poco a poco y contra lo que le habían enseñado.

Las discusiones de escuela sobre el «arte-invención» o el «arte-imitación» hoy están, sin duda, totalmente superadas. Sin embargo, era necesario mencionarlo pues, hasta nuestra generación inclusive, han presentado una gran importancia, tanto si se trataba de la expresión plástica como de la poética. El nombre del poeta en los tiempos feudales era el *trovero*, el que encuentra, *trobador* —dicho de otro modo: el inventor—. El término *inventor* toma aquí su sentido fuerte, el que adopta cuando se habla del inventor de un tesoro, o de la fiesta de la Invención de la Santa Cruz. Inventar es poner en juego a la vez la imaginación y la investigación, y es el inicio de toda creación artística o poética. A las generaciones actuales esto les parece evidente. No obstante, durante cuatrocientos años se impuso el postulado contrario con parecida evidencia. No hay que sorprenderse demasiado de que en nuestro tiempo se manifieste algo de desconcierto en cuanto a las formas en que se expresa la invención, la capacidad de creación.

Desde este punto de vista, el estudio del pasado puede ser muy instructivo: es impresionante, en efecto, que el amante del

arte románico que recorre Europa y el Próximo Oriente pueda encontrar en todas partes los mismos tipos de arquitectura, las mismas bóvedas de medio punto sostenidas por los mismos pilares, los mismos vanos en semicírculo, en resumen, unos monumentos surgidos todos de una misma inspiración. Se podrían hacer a propósito de la época románica las mismas observaciones que a propósito de los tiempos más modernos y aplicarle las mismas críticas que suscita la uniformidad fatigosa de los «grandes conjuntos urbanísticos», idénticos de un extremo a otro de los cinco continentes.

Baste decir que el estudio del arte románico podría inducir al creador de nuestro tiempo a preguntarse dónde se sitúa actualmente la invención. En efecto, hoy asistimos a una búsqueda de la originalidad que, en pintura por ejemplo, confina en el frenesí, mientras que, paralelamente, la arquitectura de las viviendas de protección oficial y otros equipamientos populares renuncia y dimite, haciendo de la ciudad un universo de madrigueras, en el mismo momento en que, súbitamente, la juventud toma conciencia de que el hombre no puede vivir como los conejos.

¿No tendrá que ver con ello la formación de los arquitectos? Los arquitectos de los tiempos clásicos, y la enseñanza de la arquitectura hasta nuestro tiempo, consideraban los problemas desde el exterior: el efecto producido, la ordenación de las fachadas, el alineamiento regular de los edificios, los frontones, los adornos a la antigua... A nadie se le ocurría, en Francia sobre todo, empezar por examinar cuáles podrían ser las necesidades de los usuarios.

En una época en la que se realizaban progresos decisivos en las técnicas de la construcción, no estaba lejos el momento en que se iba a comprender que se podía prescindir del arquitecto, que los problemas esenciales del edificio eran los del ingeniero: problemas de resistencia de los materiales, de establecimiento de las canalizaciones, de acceso, de escape, de disposiciones interiores, etc.

Pero las primeras grandes realizaciones de una arquitectura realmente moderna han visto la luz muy lejos de nosotros,

en Finlandia, con un Saarinen, en los Estados Unidos, con un Frank Lloyd Wright, etc. Pues es en Francia donde los cánones de la arquitectura clásica han pesado más y durante más tiempo sobre la formación del arquitecto. El único constructor que, entre nosotros, innovó realmente, o al menos adoptó algunos principios teniendo en cuenta al hombre que iba a vivir en sus inmuebles, es un extranjero, Le Corbusier, que no había pasado por la escuela de Bellas Artes.

El modo en que hoy se intenta mantenerle un lugar al arquitecto es completamente artificial; el papel para el que se le ha preparado ya no es admisible; nacido con los tiempos clásicos, probablemente ha muerto con ellos; las elucubraciones a que se entregan algunos de ellos apenas pueden representar ya nada más que costosas fantasías. Los arquitectos a los que se confió la construcción de una nueva basílica en Lourdes tuvieron al menos la humildad de levantar por anticipado el atestado de su fracaso y de preferir un edificio puramente funcional, y en todo caso subterráneo (lo cual era mejor). Sorprende el contraste entre esta especie de impotencia confesada que se constata en el campo de la construcción y los éxitos claros en otros terrenos, como las carreteras o la aviación: éxitos técnicos que, las más de las veces, son también éxitos estéticos.

¿No habrá consistido el drama en haber querido en primer lugar «hacer estética»? No se dejarán de objetar esos éxitos indiscutibles que son las residencias y palacios de los siglos XVII y XVIII, los castillos de los financieros o de los grandes parlamentarios de la época, por no hablar de Versalles. No se trata, evidentemente, de discutirlos. Pertenecen a una época y a unas concepciones que hoy ya no pueden tener actualidad; además, implicaban un gusto por el fasto y, más aún, unas tradiciones manuales en los constructores que se han ido agotando gradualmente con el paso del tiempo. La iglesia de la Madeleine está muy exactamente en la línea del Palais-Bourbon; sólo la elegancia ha desaparecido.

La comparación nos lleva a plantear la cuestión del arte y el lujo. El siglo XIX no dudó ni un instante de su interdependencia. El inefable Thiers, al hacer la apología del burgués, no dejaba de destacar que el rico era quien hacía nacer la obra de arte por su munificencia. Toda la concepción clásica le daba la razón, pero no podía darse cuenta de la diferencia entre el arte y el objeto de arte, y el resultado era su colección personal, espantosa mezcolanza de yesos antiguos y copias de premios de Roma en un marco de estilo Luis Felipe.

En la misma época, aquellos en quienes vivía un verdadero fervor artístico se veían rechazados por una sociedad que se había vuelto decididamente incapaz de discernir la calidad artística fuera de los conceptos académicos. De ahí el fenómeno que marca tan profundamente a la época y que hace de la historia del arte, a finales del siglo XIX y principios del XX, un verdadero martirologio: miseria, locura, suicidios; basta evocar los nombres de Soutine, Gauguin, Modigliani, Van Gogh, etc. Artesanos de una revolución pictórica que nos liberaba de la visión clásica, y que pronto iba a permitir a la mayoría *ver* de otro modo que según los cánones académicos, eran marginados por una sociedad petrificada en sus hábitos mentales; todo sentimiento de admiración por sus obras, que hoy nos parece natural, era entonces calificado de extravagante. Esta actitud dominó hasta el momento en que el burgués francés se dio cuenta de pronto de que había dejado escapar negocios excelentes y de que el arte también podía ser un valor en la cartera. De ahí el movimiento inverso que hizo que, en una venta pública, un Gauguin se cotizara más caro que una catedral gótica[5], pero a decir verdad éste no es sino un capítulo muy marginal de la historia del arte verdadero. Las generaciones futuras (el movimiento ya se ha iniciado), sin duda, no se escandalizarán poco al comprobar que la nuestra ha llevado el arte al seno de la especulación, manifestando hasta en este terreno la confianza ingenua

[5] Una iglesia gótica de Senlis se puso a la venta por el precio de trece millones de francos antiguos [unos 3.250.000 pesetas al cambio actual (N. del T.)]; ¡cuántos cuadros superaban esta valoración en la misma época!

en las cifras que parece caracterizar a nuestro siglo XX; su gloria no aumentará por ello.

Y cabe preguntarse si estos jóvenes que veían en la obra de arte un momento de éxtasis, un *happening*, que se provoca y se destruye si es preciso una vez pasada la emoción, no estaban en definitiva más cerca de las concepciones preclásicas —con la diferencia, sin embargo, de que confundían el *presente* con el *instante*—. Durante todo el período medieval, en efecto, el arte no está separado de sus orígenes. Queremos decir que expresa lo *Sagrado*. Y este vínculo entre el arte y lo sagrado corresponde a la fibra misma del hombre en todas las civilizaciones; los especialistas de la prehistoria nos confirman el hecho, y ello desde la aparición del arte de las cavernas [6]. Todas las razas, en todos los climas, han dado fe de esta íntima comunión, de esta tendencia inherente al hombre que le lleva a expresar lo Sagrado, lo Trascendente, en este lenguaje secundario que es el Arte en todas sus formas. Así, cada generación ha tenido, a través del tiempo y del espacio, su rostro propio, y las facilidades actuales de desplazamiento y de reproducción nos permiten encontrar este rostro. Ahora bien, es muy significativo constatar que la falla, la caída de la actividad artística, corresponde al momento en que aparece, en el siglo XIX, una concepción mercantilista del «objeto de arte». Y no es menos revelador que en la misma época haya nacido el «objeto de piedad», lamentable calco de lo Sagrado para uso de tenderos. Todavía hoy es impresionante ver hasta qué punto la impotencia artística está ligada a la ausencia de lo Sagrado. Ciertos países, ciertas sectas, ciertas iglesias también, e incluso ciertos edificios religiosos, proclaman su alejamiento de lo Sagrado en todas sus formas con su cruel indigencia artística. Y esto no está relacionado en modo alguno, como todavía podía creerse en el siglo pasado, con la riqueza o la pobreza. Pues hay una pobreza verdadera que a menudo es magnífica: la de la pintura de las catacumbas, la de tantas de nuestras iglesias rurales. Inversamente, la belleza original de muchos edificios habrá sido aniquilada hoy por curas celosos, animados de un loable deseo de pobreza, pero que confundían lo que es pobre con lo que no es más que sórdido.

[6] Nos limitaremos a remitir al lector a las obras de André Leroi-Gourhan, entre otras a *Préhistoire de l'art occidental*, París, Mazenod, 1965.

Tal vez sea en esta dirección donde haya que buscar el secreto de esa capacidad de creación que hace del menor capitel románico, tan parecido en sus líneas a todos los demás, tan obediente en su forma a la arquitectura general del edificio, una obra de invención; una obra de arte tan personal que la copia más fiel, el molde más exacto delatarán la traición. Su carácter funcional, su utilidad técnica, lejos de perjudicar a la calidad artística, son sus soportes casi obligatorios; pues el arte no se puede «añadir» al objeto útil, contrariamente a lo que creían Ruskin y su escuela: nace con él; es el espíritu mismo que anima o, si no, no es. Ésta es al menos la enseñanza que se desprende del arte gótico y también del románico, y nuestro tiempo se encuentra singularmente preparado para admitir esta enseñanza.

Para volver al tema en conjunto, no es exagerado decir que en la época románica, como en la época moderna, la arquitectura se concibe siguiendo unas normas semejantes casi en todas partes, que parece haberse llegado a cierto acuerdo, conscientemente o no, sobre unas medidas o módulos de base, con arreglo a unos planes más o menos deliberados. El ejemplo más claro es el de las abadías, en las que la disposición de los edificios es en todas partes la misma, en respuesta a las necesidades de la vida en común: capilla, dormitorio, refectorio, claustro y sala capitular, con variantes que corresponden a los modos de vida de las diversas órdenes: casitas de los cartujos, granjas y «fábricas» cistercienses, etc. Nunca, sin duda, la arquitectura habrá respondido más a unos esquemas comunes a través de la variedad de las poblaciones; nunca habrá sido más marcado su carácter funcional, ya se trate de construcciones religiosas o de fortalezas; son las necesidades de la liturgia en un caso, y de la defensa en el otro, las que dictan las formas arquitectónicas.

Así, en toda Europa y el Próximo Oriente, se ven edificios románicos parecidos. Desde el más humilde —pequeñas iglesias rurales o capillas de los templarios construidas sobre un simple plano rectangular, con un ábside semicircular que marca el coro, e incluso un presbiterio plano: es el esquema inicial, que responde a la doble necesidad de lugar de culto y de lugar de reunión— hasta la vasta iglesia de peregrinación dotada, alrededor del coro, del deambulatorio que permite la circulación y al que se incorporan las capillas irradiantes donde los sacerdotes que están de paso dirán su misa, la triple nave a la que corresponde la triple portada, las tribunas que permiten alojar a la multitud, etc. Del mismo modo que las diferenciaciones que aparecerán con la arquitectura gótica nacen esencialmente de desarrollos técnicos como la invención del crucero de ojiva y del arbotante. Del mismo modo que la arquitectura de los castillos está ligada a la evolución de la táctica de los asedios y al progreso del armamento.

¿De dónde viene, pues, que cada edificio se presente en una singularidad que impide absolutamente confundirlo con otro del mismo tipo? ¿De dónde viene que la abadía de Fontenay sea tan diferente de la del Thoronet, mientras que en uno y otro caso se trata de abadías cistercienses que responden a las mismas necesidades originales, a las mismas normas de fundación y al mismo plano? ¿En qué se marcan estos matices lo bastante como para que no se puedan confundir tres abadías hermanas y pertenecientes a la misma región como el Thoronet, Silvacane y Sénanque? En otros lugares se podrían explicar las particularidades por la escultura, por el ornamento. Pero éste, precisamente, en las iglesias cistercienses es casi inexistente —lo que es también un imperativo funcional, ya que la ausencia de esculturas, de color y de ornamentos viene dictada por el deseo de ascesis que caracteriza a la reforma cisterciense—.

Ahora bien, de un monumento al otro todo el arte románico se ve reinventado. El constructor ha sabido poner su sentido creador al servicio de las formas necesarias. Digamos, mejor: de las funciones necesarias, de las que nacen formas a la vez parecidas y sin cesar renovadas. Se sabía entonces que el hombre no concibe formas propiamente hablando, pero que puede imaginar inagotablemente combinaciones de formas. Todo era para él pretexto para la creación, todo lo que su visión le sugería se convertía para él en tema de ornamento.

Pues el ornamento es inseparable del edificio y crece con él, en una armonía casi orgánica. Entendámonos: no se trata de decoración ni de adorno, sino de lo que expresa este término de ornamento cuando se dice que la espada es el ornamento del caballero, según el ejemplo mencionado por el historiador del arte Coomaraswamy [7]. Por ornamento, se puede entender ese aspecto necesario de la obra útil que e-mociona —lo que en sentido etimológico significa: poner en movimiento—. Se sabía entonces que, todo lo que él concibe, el hombre debe concebirlo en esplendor. De ahí el tiempo dedicado a esculpir una clave de bóveda o un capitel, según lo que su imaginación sugería al tallista, sin salirse, sin embargo, del lugar asignado a una u otro en el edificio—. De ahí, aún más, el color que animaba antaño a la obra entera, aunque fuese toda una catedral, tanto en el exterior como en el interior. Las limpiezas recientes han permitido, como es bien sabido, encontrar muchos restos de esa pintura que hacía decir a un prelado armenio que visitaba París a finales del siglo XIII que la fachada de Notre-Dame parecía una bella página de manuscrito iluminada.

El ornamento [8], por otra parte, y sobre todo en el arte románico, no se dispensa sino con una extrema economía, en los

[7] En su muy sugerente estudio titulado *Why exhibit works of art*, Londres, Luzac, 1943. A. K. Coomaraswamy, conservador de la sección medieval del museo de Boston, Mass., ha ejercido con sus escritos una indudable influencia sobre los pintores de nuestro tiempo, Albert Gleizes en particular. Éste, como es sabido, descubrió maravillado el arte románico en una época en la que todavía, si se era persona de gusto, se mostraba un completo desprecio por él.

[8] Sobre este tema se leerá con provecho la obra de J. Baltrusaitis, *La Stylistique ornementale dans la sculpture romane*, París, E. Leroux, 1931, y también, por supuesto, las obras del genial H. Focillon, en particular *Art d'Occident*, París, A. Colin, 1938.

puntos de encuentro de las líneas o los volúmenes, en los vanos (ventanas, puertas...), en las cornisas. Hace pensar en las secuencias ornamentadas que intervienen a veces en el canto llano, y expresa como ellas un impulso que enriquece el conjunto de la melodía. Y, finalmente, está tomado de algunos temas muy simples.

En otro lugar hemos mostrado o intentado mostrar la importancia de estos temas de ornamento que son a la expresión plástica lo que las notas de la gama son a la expresión musical [9]. Unos cuantos motivos, siempre los mismos, que por otra parte se encuentran en otras civilizaciones, parecen haber constituido como el alfabeto plástico de una época en la que no existía en absoluto la preocupación de re-presentar la naturaleza, el hombre y la vida cotidiana como tales, pero en la que el rasgo más humilde, el toque de color más modesto significaban una realidad distinta y animaban una superficie útil comunicándole algún reflejo de la belleza del universo visible o invisible. Estos motivos recorren toda la creación románica, indefinidamente renovados, a veces semejantes a sí mismos como esas espigas o «cintas plegadas» que subrayan incansablemente las arcadas, a veces desarrolladas hasta el punto de dar nacimiento a vegetaciones aberrantes y a seres monstruosos. Las únicas representaciones que retienen la atención del pintor o del escultor son las de la Biblia, ella misma el más vasto repertorio de imágenes que haya recibido el hombre, junto con el universo visible (una y otra, la Escritura santa y la Creación, eran consideradas entonces como «las dos vestiduras de la Divinidad»).

Sólo a partir del siglo XIII la visión cambia y, bajo la influencia renovada de Aristóteles, se desarrolla una estética de las formas y las proporciones [10].

---

[9] *Sources et Clés de l'art roman*, por R. Pernoud, M. Pernoud y M. M. Davy, París, Berg International, 1974.

[10] Véase Edgar de Bruyne, *Études d'esthétique médiévale*, Brujas, De Tempel, 1946, 3 vols. Rijksuniversiteit te Gent, Werken uitgegeven door de Faculteit van de Wijsbegeerte en Letteren - 97-99 Aflevering.

Así, podemos admirar una a una todas las portadas románicas, desde Santiago de Compostela hasta Bamberg, o todos los capiteles reunidos en el museo de los Agustinos de Tolosa, o también campanarios como los de Chapaize o de Tournus, para intentar captar lo que imprime a estas obras perfectas una singularidad tan fuerte. Pero también podemos, simplemente, ilustrar este sentido del ornamento, siempre renovado a partir de un mismo tema, a propósito de un detalle de la vida cotidiana, muy característico de toda una mentalidad. Se trata de la caperuza. Es el tocado habitual de la época. Se remonta a la noche de los tiempos, ya que la caperuza medieval no es otra cosa que la esclavina con capucha de los celtas. Esta humilde esclavina que cubría la cabeza y los hombros dio lugar a la «cogulla» de los monjes, pero también a la mayoría de los tocados de las mujeres y los hombres entre los siglos VI y XV. Se siguió llevando en todas partes en forma de esclavina con capucha, como las de los pastores de la galería de Chartres o de los campesinos de Jean Bourdichon. Pero esta misma capucha, dispuesta de modo que enmarca no ya el rostro, sino el cráneo, si bien sigue estando compuesta por los mismos elementos, se encuentra continuamente renovada, ya sea por la materia de que está hecha (lana, terciopelo, seda), o por la manera en que se dispone (con los faldones dirigidos hacia delante, sostenidos en forma de turbante, alargados en forma de bicornio...), de modo que dio lugar a todos los tocados, los que se ven todavía en los frescos, en las miniaturas y hasta en los cuadros de Fouquet. Esta caperuza, cuya forma inicial no se modifica, pero que se reinventa constantemente, es muy característica del hombre que la lleva, a la vez por su extrema simplicidad y su carácter funcional y por esta invención perpetua en la que se expresa la personalidad de su poseedor. Así, en aquella época, el vestido mismo es «tema de ornamento».

Volviendo a la historia del arte: basta hojear cualquier manuscrito, o incluso un simple documento de la época, para constatar la misma capacidad de creación: la perfección de la escritura, de la compaginación, del sello que la autentifica, nos hacen

palpar lo que puede ser una obra perfecta. Perfecta porque fue verdaderamente creación. El que la hizo se identificaba con su obra, de manera que entre sus dedos se convertía en una obra maestra. Nunca lamentaremos bastante que la mayoría de los manuscritos sean desconocidos por el gran público: ¡qué provechoso sería darlos a conocer mejor utilizando los medios actuales de reproducción! Una letra ornamentada basta para revelar lo que puede ser la creación artística en la época románica. Ya no hablamos de las que narran toda una escena bíblica o histórica, por ejemplo. Cada copista, cada iluminador, toma una simple inicial, en su forma esencial, legible, reconocible, y la hace suya y desarrolla, por decirlo así, sus posibilidades internas. La operación puede llegar a una especie de vértigo; una letra se convierte en un verdadero laberinto de follajes y líneas entrelazadas, otra da origen a un animal que termina en una cara de hombre, a un hombre convertido en monstruo, en ángel o en demonio; sin embargo, no se ha traicionado a la letra, ésta permanece, pero recreada sin cesar. Y esto es sin duda lo que caracteriza al arte románico (y también al gótico, a pesar de ciertos excesos que marcan su fin): el respeto a la función esencial en un perpetuo redescubrimiento de las posibilidades que encierra.

3

Toscos e ignorantes

En el siglo XVI, las letras, al igual que las artes, no escapaban al postulado de la imitación; también en este campo había que conformarse a las reglas fijas del género grecorromano. Una tragedia debía tener necesariamente las tres unidades, de tiempo, de lugar y de acción; toda desviación era juzgada severamente.

Además, en las letras pasaba lo mismo que en las artes, es decir, que del mundo antiguo no se admitían más que los siglos clásicos: el de Pericles para la civilización griega y el de Augusto para la civilización romana. El estudio de la lengua y de las letras en general se reducía pues, de hecho, a una determinada expresión escrita, la de los dos o tres siglos que, como en la escultura, se consideraban modelos.

No podía haber otras formas literarias que las de la Antigüedad: odas, elegías... Se había tolerado el soneto en la medida en que era una adquisición del siglo XV que había obtenido sus cartas de nobleza en Italia, país venerado a causa de la *Urbs* antigua. Se mantenía una separación rigurosa entre los géneros: comedia por una parte, tragedia por otra. Y para ésta, considerada «noble», era obligatorio ir a buscar los temas en la Antigüedad. Debió de costarle a Corneille escribir *Le Cid* y *Po-*

de las naciones civilizadas a aquellas que rechazan sus comisiones de investigación?».

Escuchando este diálogo con referencia a la Historia, uno podía decirse que en su indignación, sin duda comprensible, esa periodista acababa de inventar sucesivamente la Inquisición, la excomunión y el entredicho —con la diferencia de que ella las aplicaba a una cuestión en la que hay un acuerdo unánime, la de la protección de los prisioneros y los presos políticos—.

Pero ni siquiera es necesario ir a buscar comparaciones de este género. ¿Qué época puede, mejor que la nuestra, comprender la Inquisición medieval, a condición de que transpongamos el delito de opinión del terreno religioso al terreno político? Para el historiador es incluso muy sorprendente constatar este incremento, en todos los países, de la severidad hacia el delito de opinión política. Todas las exclusiones, todos los castigos, todas las hecatombes parecen estar justificadas para castigar o prevenir desviaciones o errores respecto a la línea política adoptada por los poderes en ejercicio. Y en la mayoría de los casos no basta con marginar al que sucumbe a la herejía política, hay que convencerlo; de ahí los lavados de cerebro y los internamientos interminables que debilitan en el hombre la capacidad de resistencia interior.

Cuando uno piensa en el espantoso balance, en el derroche insensato en vidas humanas —peor aún que el de las dos «grandes guerras»...— con los que se han saldado las revoluciones sucesivas y el castigo de los delitos de opinión en nuestro siglo XX, cabe preguntarse si en este terreno del delito de opinión la noción de progreso no queda en entredicho. Para el historiador del año 3000, ¿dónde estará el fanatismo? ¿Dónde, la opresión del hombre por el hombre? ¿En el siglo XIII o en el XX?

8

Historia, ideas y fantasía

Un muchacho, del género excitado aunque simpático, se presentó un día en mi despacho de los Archivos Nacionales con el deseo de someterme (¡todavía me pregunto por qué!) una memoria que había compuesto sobre los famosísimos cátaros. La lectura de algunas páginas me indujo a preguntarle sobre su formación como historiador; resultó, en efecto, que había manejado bastante poco las fuentes auténticas. Mi pregunta provocó un sobresalto indignado: «Yo, ¿comprende usted?, cuando hago historia no es para saber si tal o cual hecho es exacto o no; yo busco en ella lo que puede promover mis ideas».

La respuesta se imponía: «Entonces, querido señor, ¿por qué se dedica a la historia? ¡Dedíquese a la política, a la novela, al cine, al periodismo! La historia sólo tiene interés si es búsqueda de la verdad; desde el momento en que es otra cosa deja de llamarse *Historia*». El joven se marchó decepcionado y, al parecer, extremadamente irritado.

Al menos tenía, en lo que a él se refería, reacciones sinceras. Lo cual no es muy frecuente. La Edad Media proporciona, a todos aquellos para quienes la Historia no es más que un pretexto, un terreno de elección: un período que el gran público desconoce, con algunos nombres que emergen, Carlomagno,

Juana de Arco, la Inquisición, los cátaros, la *Chanson de Roland*, los trovadores, los templarios, Abelardo, el *Graal*, feudal que rima con brutal y los siervos ocupados en hacer callar a las ranas. Éste es más o menos el bagaje medio proporcionado por los manuales de primero de bachillerato o de la enseñanza elemental. Si se desea darle más vida, se le añade el secreto de los templarios y el tesoro de los cátaros, o, a la inversa, el secreto de los cátaros y el tesoro de los templarios. Mediante lo cual se puede «promover ideas» soberbiamente, como quería mi joven interlocutor. Y se suele hacer con una soltura que siempre nos sorprenderá, a nosotros, pobres destajistas que somos, para quienes la Historia es el estudio paciente de documentos a menudo muy áridos, pero siempre concretos, rastros de hechos vividos por personas vivas, poco dispuestas a plegarse a teorías prefabricadas o a obedecer a estadísticas determinadas.

Probablemente es uno de los errores capitales de nuestro tiempo: creer que la Historia se hace en nuestros pequeños cerebros, que se puede construir a gusto del consumidor. Era perfectamente típica la actitud de aquel escritor (director, además, de una «colección histórica» —¡oh, miseria!—) que, en una discusión sobre los orígenes de Cristóbal Colón, dijo a la historiadora Marianne Mahn-Lot: «Su tesis tal vez sea la verdadera, pero ¡deje a las personas su libertad de pensamiento!». Sin duda hubiésemos confundido a este señor preguntándole la hora que era. Si hubiese respondido: «Las ocho y media», se le hubiera podido replicar: «Déjeme mi libertad de pensamiento: yo sostengo que son las tres de la madrugada».

Es imposible negar la Historia de un modo más ingenuo o más desvergonzado. La libertad de pensamiento, que la Historia implica y necesita como toda investigación científica, no puede en ningún caso confundirse con las fantasías intelectuales de un individuo, dictadas por sus opciones políticas, sus opiniones personales o sus impulsos del momento, o más simplemente por el deseo de escribir un volumen de gran tirada. La Historia tiene su campo propio. Cesa de existir si deja de ser investigación de lo verdadero, basada en documentos auténticos; se evapora literalmente; mejor dicho: no es más que fraude y mistificación. Ésta es la ocasión de citar la muy bella definición de Henri-Irénée Marrou: «Hombre de ciencia, el historiador se encuentra como delegado por sus hermanos los hombres en la conquista de la verdad[1]».

Quizá se me objetarán los grandes triunfos de la literatura histórica; pero, precisamente, cuando un Shakespeare recrea a un Enrique V, lo hace respetando la verdad del personaje, tal como nos lo revela la Historia. Mucho más discutible es un Walter Scott imponiendo una imagen de Luis XI que no tiene nada que ver con el Luis XI de la Historia —¡aun cuando esta imagen haya podido introducirse en los manuales escolares!—. En fin, lo que vemos todos los días, o sea, el hecho de tomar los nombres de personajes históricos para hacer pasar productos que ya no tienen nada que ver, por desgracia, con las obras de Shakespeare, ni siquiera de Walter Scott, no es más que una lamentable falsificación destinada a engañar al buen pueblo al que se desprecia. Especulando con el gusto por la Historia que el público manifiesta cada vez más (sano reflejo en una época de filosofías baratas, de sistemas puramente abstractos y de teorías solamente intelectuales, nocionales, cerebrales, etc.), se adoptan apresuradamente algunos nombres ya conocidos (Cristóbal Colón, Juana de Arco, etc.) y algunos temas que se sabe que despiertan una resonancia política (los cátaros, los templarios, Occitania...), mediante lo cual se construye, amenizando el tema con algunos miniescándalos de acuerdo con procedimientos periodísticos de efecto seguro, una obra «histórica», e incluso toda una colección, «muy vendible».

¡Es tan fácil, en efecto, manipular la Historia, consciente o inconscientemente, para el uso de un público que no la conoce! Todos los días, o casi, tenemos testimonios de ello en la televisión. Cuando los acontecimientos narrados son lo bastan-

---

[1] *De la connaissance historique*, París, Éd. du Seuil, 1954, p. 219 (reed. en 1975).

te recientes como para que su deformación en la pantalla pueda rectificarse, el daño es poco. Pero cuando un autor ataca (es la palabra que conviene) la cuestión albigense, por ejemplo, ¿cuántos están en condiciones de protestar? Puede, alegremente, hacer vivir veinte años más a un santo Domingo, confundir a un determinado personaje con otro y componer un tejido de errores que deja atónito al especialista, al que no le quedará otro recurso que una crítica meramente confidencial en una revista erudita. La Edad Media es una materia privilegiada: se puede decir de ella lo que se quiera con la casi certeza de que nadie lo desmentirá.

Por eso la vida del medievalista se podría consumir corrigiendo errores, pues casi siempre los hechos, los textos de la época, desmienten las leyendas acumuladas desde el siglo XVI y difundidas sobre todo a partir del XIX. Es muy raro poder abordar un tema sin tener que rectificar primero las fábulas que ha suscitado. Para limitarme a un ejemplo muy característico, aunque pertenezca a la Historia reciente y no a la Edad Media, referiré un caso que viví no hace mucho (1974) en unas condiciones que se pueden considerar ejemplares. Un guionista de cine se presentó en los Archivos Nacionales en busca de la documentación referente al atentado de Damiens contra Luis XIV. Este guionista empezó solicitando que se le dejara ver el registro del Parlamento «cuyas páginas habían sido arrancadas». En efecto, todos los historiadores desde Michelet —más exactamente, desde Ravaisson, que le precedió— han contado que las páginas que contenían las deliberaciones del Parlamento sobre el asunto Damiens habían sido arrancadas; pues bien, a la vista del registro auténtico, pudimos constatar que éste estaba perfectamente completo, que las páginas se sucedían en su paginación primitiva, irreprochablemente, y que en ellas se reproducían las deliberaciones sin adiciones ni sustracciones perceptibles. Michelet escribió también que de los cuerpos del delito de este proceso no quedaba más que «un pobre andrajo rojo», la camisa de Damiens. De hecho, el Gabinete de cuerpos de delito de los procesos del Estado de los Archivos Nacionales conserva entero, aunque muy comido por las polillas, el traje de Damiens —sencillo para la época, pero que, hecho de pura lana, admirablemente tejido, cuidadosamente cosido y adornado, sería para nuestros días una verdadera obra maestra de gran sastre, con chaleco, chorrera, un guante, etc.—.

El error, de hecho, es fácilmente detectable: proviene de un primer «historiador» que se hizo eco de chismes de la corte según los cuales el atentado de Damiens fue, diríamos nosotros, teledirigido por altos personajes que habían querido sustraer su nombre a las deliberaciones. Simple fábula sin consistencia que se ve desmentida por el estado de los registros, igual que de las minutas, todo ello, lo repito, absolutamente completo, sin la menor laguna. Ahora bien, Michelet, cuando compuso la última parte de su *Histoire de France*, es decir, el período monárquico hasta la Revolución (la *Histoire de la Révolution* la había escrito en una época anterior), estaba alejado de los Archivos Nacionales desde hacía casi veinte años: el príncipe-presidente le había retirado el cargo que ocupaba en los Archivos por su negativa a prestarle juramento en 1852. Así pues, compuso el capítulo sobre Damiens a partir de recuerdos personales muy vagos —es el «pobre andrajo rojo»— y siguiendo a un historiador anterior, en este caso mal elegido. No es la única ocasión que permite observar, en la última parte de su obra, una información de calidad muy inferior a la de la primera, escrita antes de los acontecimientos de 1848-1852.

En todo caso, respecto al atentado de Damiens, era necesario, documentos en mano, corregir la inexactitud inicial que falseaba toda la historia del proceso de aquel desgraciado, un semidemente víctima de un procedimiento penal que en los siglos XVII-XVIII había llegado a ser de una crueldad inimaginable.

Anécdota típica, error fácil de rectificar porque se trata de una historia relativamente reciente. En relación con la Edad Media, los errores del mismo género abundan; a menudo se deben a que no se acude a las fuentes.

Evocaré aquí un ejemplo revelador y que esta vez nos sitúa en plena Edad Media. Todos los que, en nuestra época, han visi-

tado Rocamadour habrán oído hablar de un san Amadour, que no sería otro que Zaqueo, el publicano del Evangelio, convertido por Cristo y que, tras ir a las Galias para evangelizarlas, habría muerto siendo ermitaño en aquellas montañas, a las que habría dado su nombre; de ahí Roc-Amadour.

Tuve que estudiar, para un congreso, el *Libro de los Milagros de Nuestra Señora de Rocamadour*, del que poseemos el manuscrito original, del siglo XII, y pude comprobar que en ninguna parte se hablaba de Zaqueo ni de ningún san Amadour, y que todos los milagros referidos se atribuían expresamente a Cristo, por intercesión de la Virgen. Un estudio más atento nos revela que la leyenda se remonta al siglo XV (o sea, trescientos años después de la redacción del *Libro de los Milagros*); no se relata expresamente hasta una obra piadosa aparecida en 1633 y, por último, no se admite en la liturgia hasta alrededor de 1850, en pleno siglo XIX. Se podrían contar centenares de anécdotas de este género.

Remontarse a las fuentes, pero no a cualquier fuente, pues la confusión entre fuentes literarias y fuentes históricas es extremadamente frecuente. Es evidente que cuando se toma «en primer grado», al pie de la letra, el texto de las canciones de gesta o el de las novelas de caballería y se quiere hacer de sus personajes unos tipos de vida corriente, la humanidad que se describe se puebla de monstruos, enormidades y aberraciones. El simple sentido común debería bastar, parece, para rectificar los errores de este género. Pero no es así. En Francia sobre todo, hemos podido ver a los comentadores obstinándose en tomar en una acepción literal obras de pura fantasmagoría. Todo lo que se puede pedir a una obra literaria es que sea el eco de una mentalidad, no la descripción de una realidad, y todavía menos su descripción exacta. El siglo XIX vio la eclosión de un género nuevo con la novela naturalista; pero nos equivocaríamos completamente si tomáramos a papá Goriot o a Lucien de Rubempré por personajes históricos. Esto es, sin embargo, lo que se ha hecho a propósito de *Raoul de Cambrai*, por ejemplo; y, no obstante, la epopeya, como la novela de caballería, es radicalmente diferente, en su misma esencia, de la novela naturalista: al autor no le interesa más copiar la realidad que al escultor que da forma a los personajes de un capitel románico. A pesar de esto, se ha sacado de *Raoul de Cambrai* el prototipo del señor saqueador, devastador, injusto y cruel: habría sido más indicado buscarlo a través de las crónicas, y mucho más aún a través de los documentos de los cartularios u otros del mismo género. Pero es más fácil adornar eternamente los mismos esquemas prefabricados que estudiar las donaciones, los arrendamientos, los documentos de venta y de intercambio, etc. Es aquí, sin embargo, donde se encuentra la Historia, no en la literatura.

Esto quiere decir que queda por hacer un inmenso esfuerzo en el plano histórico, es decir, científico, para conocer un milenio de nuestra historia, evitando referirse a un vago folklore alimentado por crónicas sempiternas, e incluso simplemente por los estudios anteriores, que se remontan a los siglos XVIII o XIX y que son forzosamente incompletos o de interpretación inexacta. Basta evocar el personaje de Abelardo, al que se ha convertido en un incrédulo, un escéptico perdido en un siglo de ignorancia y de embrutecimiento. Hacer pasar por un escéptico al pensador que consagró todos sus esfuerzos de pensamiento a establecer el dogma de la Trinidad divina, la teología que preparó el camino al propio santo Tomás de Aquino, es en sí bastante paradójico; sin embargo, es lo que se lee un poco en todas partes en las obras de vulgarización.

La única de sus obras que se ha traducido es la famosa y admirable *Carta a un amigo*, así como su correspondencia con Eloísa[2]. Su obra filosófica permanece prácticamente ignorada, salvo por los especialistas que la han leído en el texto latino. Personalmente, me sucedió una curiosa desventura: expuse, después de muchos otros, su historia en una colección que seguía la costumbre, excelente en sí, de poner notas marginales para

[2] Hace poco el erudito D. E. Luscombe ha publicado una traducción al inglés de su *Ética* (Oxford, Clarendon Press, 1971).

aclarar los términos difíciles. Estas notas estaban redactadas por un *agrégé* de historia[3].

Pues bien, grande fue mi sorpresa cuando vi las libertades que éste se tomaba con los textos de Abelardo, en especial con el *Sic et non*, la obra que, entre todas, ha podido hacerle pasar por un escéptico. El anotador había puesto comentarios sacados de los manuales corrientes: el resultado era muy sorprendente —es lo menos que se puede decir— para alguien que se había tomado la molestia de leer el *Sic et non* de cabo a rabo. Si tan sólo hubiese leído el admirable «Prólogo» que indica la intención de todo el resto de la obra (que se compone esencialmente de citas de la Escritura y de los Padres de la Iglesia), sus comentarios hubiesen sido muy diferentes. Y así es como la imagen de Abelardo tal como aparece en sus escritos difiere hasta tal punto de la que han fabricado y difundido los historiadores de los siglos XVIII y XIX (en la época en que su obra sólo estaba publicada parcialmente), que los lectores cultivados creen que se trata de un error cuando se les exponen los textos auténticos.

El ejemplo sin duda más asombroso es el de san Luis[4], el menos conocido de los reyes de Francia. Es extraordinario pensar que el catálogo completo de las actas de san Luis todavía no se ha establecido, mientras que sí se ha hecho con los reyes que le preceden y los que le siguen; quizás el número demasiado grande de documentos que subsisten de un reinado que cubre más de cuarenta años de nuestra historia ha desanimado a los eruditos. Con toda evidencia, un trabajo semejante necesita un equipo, pero los archiveros paleógrafos de Francia, que están admirablemente formados para el estudio del documento

[3] Recordemos que la *agrégation* [sistema de oposiciones a cátedra en Francia; el *agrégé* es el catedrático por oposición (N. del T.)] no forma a historiadores, es decir, a investigadores que trabajan con los textos originales, sino a profesores de historia, que no es lo mismo.

[4] En 1983 saludamos con alegría la aparición de dos obras excelentes sobre san Luis, una de Gérard Sivéry y la otra de Jean Richard (Fayard).

histórico, lo están muy poco para el trabajo en equipo. Así pues, sólo conocemos a san Luis a través de los cronistas —muy bien informados y dotados a veces de un inmenso talento, como Joinville—, que nos permiten captar su personalidad, pero continuamos ignorando o conociendo sólo de forma muy aproximada su obra verdadera, los actos de su vida pública o privada; no tenemos de su reino más que un conocimiento de segunda mano, podríamos decir. Y para subrayar las lagunas de nuestra información, señalemos que la propia obra de Joinville todavía no ha sido objeto de una edición crítica; aunque se edita y reedita sin cesar, sigue publicándose según la vieja edición de Natalis de Wailly, que no es una edición que responda a las exigencias actuales de establecimiento de textos de acuerdo con los manuscritos originales. Así, nuestro conocimiento del reinado de san Luis no ha ido más allá del nivel de la síntesis histórica sobre la que continuamos apoyándonos: la obra de Le Nain de Tillemont, compuesta en el siglo XVII, pero editada tan sólo en el siglo pasado por Jules de Gaulle para la Sociedad de la Historia de Francia —mientras que la crónica más válida de las que le conciernen no ha recibido siquiera la atención que hubiese merecido—.

Otro ejemplo, en un terreno muy diferente, que señala una tesis reciente[5]. Es sabido que de la obra de Esteban Langton sólo se ha publicado una centésima parte: exactamente un sermón entre casi trescientos llegados hasta nosotros, un comentario bíblico, mientras que compuso el comentario de todos los libros de la Biblia, y una sola *quaestio* de setenta. El gran público ignora hasta el nombre de Esteban Langton. Pero para apreciar esta laguna hay que saber que todos los que han citado tal o cual pasaje de la Biblia, desde el siglo XIII hasta nuestros días, con su referencia (esto representa varios miles o, mejor,

[5] Amaury d'Esneval, *L'Inspiration biblique d'Etienne Langton à travers le commentaire sur le livre de Ruth et les «Interpretationes nominum hebraicorum»*. Tesis de tercer ciclo presentada en la universidad de Caen, 1976.

millones de citas), deben algo a los trabajos de este personaje, que fijaron, hasta nuestros días, la *capitulación* de la Biblia, su división en capítulos y versículos, que incluso la Biblia judaica ha adoptado. Esto da una idea de la importancia de este hombre que, después de su paso por la universidad de París, fue arzobispo de Canterbury y desempeñó, además, un papel decisivo en la redacción de la Carta Magna inglesa en 1215.

Sin duda, no les faltará trabajo a las futuras generaciones de historiadores de la Edad Media, pero necesitarán un poco de valor para llevarlo a buen término, y también cierta independencia de espíritu. Hemos recibido demasiado a menudo confidencias de opositores a cátedra para saber a qué atenernos sobre este tema: salvo raras excepciones, los que deseaban hacer una tesis sobre la historia de la Edad Media eran disuadidos por los profesores y futuros correctores de tesis a los que se dirigían. No es que haya que suponerles intenciones pérfidas: simplemente, y aún es más grave, no tenían la competencia necesaria, y todavía menos curiosidad. De modo que se ha llegado a la paradoja de que unos (los que estudian la historia de la Antigüedad griega o romana, e incluso la antigüedad bizantina) tienen toda clase de dificultades para encontrar temas de tesis o de memorias porque las cuestiones ya han sido estudiadas e investigadas en todos sus detalles, mientras que los que querrían orientarse hacia nuestra propia historia, en la que quedan por colmar enormes lagunas, verdaderos abismos, se ven apartados de ella.

Esto ocurre en todos los campos, no sólo en la historia propiamente dicha, la de las personas y los acontecimientos, sino también en la historia filosófica, la de las ideas, la historia social, la de los grupos humanos, la historia de las costumbres, la del derecho... El resultado es ese vacío casi absoluto que se encuentra en las obras de conjunto, enciclopedias, historias universales, etc., en las que el período medieval se trata en unas pocas páginas —¡mil años despachados!—, en total desproporción con todos los demás períodos, incluido el período antiguo. Sean cuales sean las cuestiones abordadas, estos mil años se pasan por

alto alegremente. Fue muy característica la actitud de aquel filósofo que, aun manifestando abiertamente su desprecio por la Sorbona, por la Universidad, etc., no por ello dejaba de adoptar con una rara docilidad de espíritu el dogma más absoluto de la Sorbona en la materia, puesto que trataba estos mil años en cinco o seis páginas, en una *Historia de la Filosofía*. «Para la Sorbona, entre Plotino y Descartes no hay nada», constataba ante mí un joven opositor, de aquellos a quienes, persuadidos precisamente de que algo debía de haber pasado en el campo del pensamiento entre Plotino y Descartes, les hubiera gustado interesarse en ello.

¿Es ésta una postura científica? ¿Es siquiera, simplemente, una postura inteligente?

No faltará, por supuesto, quien plantee cierto número de objeciones. Se pueden citar grandes nombres, revistas eruditas, centros de estudios medievales como el de Poitiers, varios congresos, coloquios, e incluso ciertos cursos universitarios como, en Le Mans, el curso de iconografía medieval. Todo esto existe, pero no invalida la regla. La regla es que el estudiante de literatura haga una tesis sobre Proust y que el estudiante de historia acepte interesarse por todo, salvo por el período medieval.

Al menos era así hasta una época muy reciente. Hoy se siente crecer un interés que, después de todo, es capaz de derribar incluso las puertas de la Universidad. Los medios modernos de explotación de documentos podrían permitir renovar y extender su estudio. La informática comienza a penetrar en los Archivos; está llamada a prestar servicios inmensos. Sin duda se aplicará más a las épocas posteriores, pues, en lo que concierne al período feudal, es muy raro que se posean conjuntos de documentos bastante extensos y bastante completos como para que sea interesante tratarlos informáticamente; ciertas series, sin embargo, podrían prestarse a ello; pensemos por ejemplo, en las encuestas de san Luis y en todo lo que podrían revelarnos sobre la vida social de la época. Para el período posterior, los registros parroquiales (es sabido que los más antiguos de Francia se remontan al siglo XIV) ya han sido objeto de un

despojo que, por lo demás, si hay que creer a ciertos especialistas, no agota la cuestión, pues en el establecimiento de los programas se habrían olvidado los padrinos y las madrinas, cuyo papel era tan importante en el pasado; es decir, que los medios, por perfeccionados que estén, no dan su pleno rendimiento, tanto en historia como en otras disciplinas, más que si son conducidos y utilizados por investigadores ya debidamente cualificados.

Lo que podría desarrollarse prodigiosamente, y sólo se ha hecho en estado embrionario, es la utilización de los medios de reproducción para un mejor conocimiento de nuestro pasado. Hay ahí una fuente prácticamente ilimitada y casi inexplorada en relación con lo que se podría hacer. La imagen, el conocimiento que tenemos de la Edad Media gracias a la arquitectura, las esculturas, los vitrales, los frescos, e incluso los tapices —la documentación «al aire libre»—, no representa ni la centésima parte de lo que podría enseñarnos la reproducción de manuscritos si se llevara a cabo con los medios de reproducción en color de que disponemos hoy en día. Es incluso sorprendente que en la época del audiovisual todavía no se haya emprendido nada en este sentido en la escala necesaria. Mientras en este terreno no se haya realizado el esfuerzo necesario, en nuestro conocimiento de la Edad Media subsistirá una laguna profunda. De momento nos contentamos con imágenes, casi siempre las mismas, mientras que la ilustración de los manuscritos, increíblemente rica (hay algunos que contienen más de cuatro mil miniaturas[6]), ha permanecido estable (al contrario de lo que ha pasado con los frescos, cuyos colores se han apagado o palidecido) y representa un inmenso panorama que atañe no sólo a la historia del arte propiamente dicha, sino a toda la vida social, económica, etc. Sólo Inglaterra ha hecho un esfuerzo: el British Museum ofrece a la curiosidad de los visitantes una exposición permanente de unos doscientos manuscritos y facilita a los interesados unas condiciones de precio y de ejecución adecuadas para fomentar las reproducciones; por otra parte, algunas colecciones privadas de fotografías como el *Courtauld Institute* permiten que un público amplio tome conocimiento de lo que en Francia se puede considerar un tesoro prácticamente inexplorado, indispensable para el conocimiento de la Edad Media, y paradójicamente menos accesible que el resultado de las excavaciones arqueológicas, que, en general, no tardan en ir a enriquecer los museos.

[6] Citemos esa *Biblia historiada* (Ms. francés 167 de la Biblioteca Nacional) que contiene 5.152 imágenes, el famoso *Breviario del duque de Bedford* (Ms. latino 17.294), 4.346 imágenes, etc. Incluso en los casos en que las páginas iluminadas se cuentan por decenas o por centenares, hay que añadir la decoración de los márgenes, a menudo tan rica.

* * *

En 1969, poco después de los primeros pasos del hombre sobre la luna, en un programa de televisión en el que se preguntaba a un grupo de niños sobre las razones de los progresos técnicos de la humanidad, un muchachito respondió: «Es que, *después* de la Edad Media, la gente reflexionó». Podía tener 8 o 9 años, pero ya sabía que durante la Edad Media la gente no reflexionaba.

Ya lo he dicho, pero insisto en ello, este desconocimiento no es patrimonio de los niños, sin duda excusables ya que repiten lo que les han enseñado. Me acuerdo de una conversación que tuve con un periodista de la televisión católica; era a propósito del proceso de Juana de Arco (*Le Monde* había publicado un artículo sobre una obra aparecida recientemente sobre el tema, por lo que la TV católica podía a su vez atreverse, sin demasiado riesgo, a hablar de Juana de Arco...).

El que me interrogaba me preguntó cómo se conocían las actas del proceso, y yo le expliqué que poseíamos las auténticas, una relación detallada hecha por los notarios, como en toda acción jurídica de la época, de las preguntas planteadas por el tribunal y las respuestas dadas por la acusada.

—¿Pero entonces se escribía todo?

—Sí, todo.

—Debe de ser un sumario muy voluminoso.

—Sí, muy voluminoso.

Tenía la impresión de conversar con un analfabeto.

—¿Entonces, para publicarlo, hay personas que lo han copiado todo?

—Sí, todo.

Y notaba que estaba inmerso en una estupefacción tan intensa que insistir hubiera sido delicado; murmuró para sí: «Cuesta creer que *aquella gente* pudiese hacer las cosas con tanto esmero...».

«Aquella gente... con tanto esmero...» Entonces fui yo la sorprendida: ¿así pues, este periodista nunca había visto una bóveda gótica? ¿Nunca se había planteado la cuestión de saber si, para sostenerse durante casi un milenio a unos cuarenta metros de altura, no era necesario que hubiese sido construida con esmero? Me recordaba a otro interlocutor que —también en relación con Juana de Arco— me decía, con aires de superioridad: «¿No cree usted que, si todavía existen documentos de aquella época, deben de encontrarse en un estado tal que no se podría leer nada en absoluto?». Sin duda, para convencer a este último bastaba invitarle a ver algunos de los kilómetros de estanterías de los Archivos Nacionales. No tardaría nada en reconocer que el pergamino o el papel de trapo tienen otra resistencia que nuestro papel de periódico. Poco importa: el problema es esta visión infantil de una parte de la historia de la humanidad. Un primer progreso, decisivo, que habría que hacer en lo que respecta a la Edad Media sería aceptar que «aquella gente» eran gente como nosotros; una humanidad como la nuestra, por lo demás ni mejor ni peor, pero ante la cual no basta con un encogimiento de hombros o una sonrisa condescendiente; se puede estudiar tan serenamente como cualquier otra.

Esto implicaría evidentemente renunciar al término de Edad Media, al menos para designar al conjunto de este milenio que separa a la Antigüedad del Renacimiento. Si se admite que pueden pasar muchas cosas en un período de mil años y más, esto debería dar lugar, en la medida en que se quieran mantener las clasificaciones (reconozcamos que tienen su utilidad), a una nomenclatura un poco diferenciada. Por lo demás, muchos eruditos la han adoptado ya, y no hay ninguna razón para que el saber común lleve tal retraso con respecto a la erudición en una época en la que se han realizado progresos considerables precisamente en la rapidez de la difusión. Se podría hablar, así, de un *período franco*, con el que comienza lo que se llama la Alta Edad Media, que designaría a los aproximadamente trescientos años que van desde la caída del Imperio romano (410, si se elige como punto de partida la toma de Roma por los godos, o 476, si se prefiere la deposición del último emperador) hasta la llegada al trono del linaje carolingio a mediados del siglo VIII; se delimitaría así una primera fase, que no merece ser más olvidada que las que la precedieron o la siguieron. Representa, si se busca una equivalencia, un tiempo igual al que transcurrió entre la llegada al trono de Enrique IV (1589) y la guerra de 1914.

Un segundo tramo podría ser el período *imperial*. Este período vio cómo se realizaba la unidad de Europa, lo que no ofrece poco interés en nuestro siglo XX. Se desarrolla a lo largo de un período de unos doscientos años, es decir, como desde la muerte de Luis XV (1774) hasta nuestros días (1975).

Desde mediados del siglo X hasta el final del siglo XIII transcurre la *Edad Feudal*, que constituye realmente una unidad, en Francia sobre todo, con elementos comunes y muy marcados que caracterizan a estos tres siglos y medio, o sea, el mismo lapso de tiempo que hay entre Juana de Arco (1429) y la Revolución francesa.

Por último, se podría reservar el término de *Edad Media* para los dos últimos siglos (el mismo intervalo que entre la muerte de Luis XIV [1715] y la Revolución soviética); se trata entonces de un período de transición, efectivamente, entre feudalismo y monarquía, desde el punto de vista político, con sus violentos cambios sociales, económicos e incluso artísticos.

Hay que señalar que para este último período —y sólo para éste— estarían justificadas las opiniones simplistas para las que la Edad Media fue una época de guerras, hambres y epidemias. Precisamente para afinar estas toscas cronologías, en el transcurso de un coloquio con unos estudiantes de historia trazamos la silueta del hombre de 1250, a la que opusimos la del hombre de 1350. Confrontación fecunda entre dos mundos cuyas diferencias parecen radicales. En 1350 el hombre, en Europa, acaba de ser sacudido por el cataclismo más violento que haya conocido: la peste bubónica o peste negra, que apareció, como es sabido, en 1347-1348[7] y no afectó a menos de un hombre de cada tres. Y la estimación se queda por debajo de la verdad en todos los lugares donde se ha podido disponer de cifras más precisas. Baste recordar que en Marsella, por ejemplo, los conventos de frailes predicadores y franciscanos quedaron enteramente despoblados y que ciertas poblaciones rurales fueron totalmente borradas del mapa.

En Francia, la peste sucede a la batalla de Crécy (1346), en la que pereció, según la expresión de la época, «la flor de la caballería francesa». O sea, que las familias nobles, al menos las del norte de Francia, fueron literalmente decapitadas. Por otra parte, un elemento nuevo acababa de transformar las condiciones de la guerra, la pólvora de cañón, que hizo su aparición en los campos de batalla en esta primera mitad del siglo XIV. Aun cuando, en las condiciones en que se emplea, causa más miedo que daño, su utilización invierte la proporción entre medios de defensa y medios de ataque; éstos, que hasta entonces eran los más débiles, se convertirán en los más fuertes, y es toda una mentalidad la que bascula: si antes se trataba sobre todo de hacer prisioneros, ahora se intenta matar al adversario. Durante algún tiempo todavía se prestará atención a los medios de defensa: ésta es la razón por la que, en este siglo XIV, se

[7] Anteriormente había hecho estragos en Europa en el siglo VIII y no había vuelto a aparecer.

ve aparecer al caballero cubierto de hierro, mientras que en 1250 el guerrero, que se sentía protegido detrás de los muros de las fortalezas y no tenía que defenderse de las armas de fuego, se contentaba con su cota de malla, su casco y sus canilleras; en 1350, el hombre convertido él mismo en una fortaleza móvil, y por otra parte cada vez más entorpecido en sus movimientos, se consagra ante todo a los medios de ataque; éstos no cesarán de perfeccionarse hasta los momentos de las grandes hecatombes con las cámaras de gas y la bomba atómica.

Algunos estudios recientes han mostrado, además, que las propias condiciones climáticas se modificaron a principios del siglo XIV y que a un período de clima cálido le sucedió un período más frío y mucho más lluvioso. La gran hambre de 1315-1317 que sacudió a toda Europa sin duda se debió a este factor. Se la podría comparar a la que, durante los años 1974-1975, desoló el Sahel, no en cuanto a sus efectos (en Occidente la agricultura estaba lo bastante diferenciada como para que los recursos locales fuesen utilizados, cosa imposible en las poblaciones nómadas que viven todavía de la vida pastoril), sino en cuanto a sus causas.

Otro cambio, más sutil y probablemente más radical, viene de los progresos obtenidos en la medida del tiempo. A principios del siglo XIV aparece el reloj mecánico[8]. Hasta entonces los ritmos estacionales y biológicos, la sucesión de los días y las noches, y la de las estaciones, marcadas por las fiestas litúrgicas, formaban en la vida cotidiana una trama que no tenía nada de riguroso y que presentaba unos contrastes muy diferenciados. Así, el simple hecho de que se ayunase veinte días antes de Navidad y cuarenta días antes de Pascua y que luego

[8] Jean Gimpel no duda en ver en el período que va del siglo XIV al nuestro «la era del reloj mecánico». Véase su obra titulada *La Révolution industrielle du Moyen Age*, París, Éd. du Seuil, col. «Points», 1975, p. 141 ss. Añadiremos que teníamos la intención de dedicar un capítulo a los progresos técnicos realizados en la Edad Media, pero tras la publicación de esta obra nos ha parecido suficiente remitir a ella al lector.

los festines adquirieran todo su sentido, espiritual y material, supone unas alternancias que rompían toda monotonía. Añadamos que, si bien todos los progresos científicos deben más o menos algo a la división del tiempo gracias al reloj mecánico y sus derivados, éste en cambio crea una ruptura de mentalidad que ejerció su efecto sobre el hombre del siglo XIV con respecto al del XIII, absolutamente como en nuestro tiempo la posibilidad de obtener medidas del tiempo cada vez más exactas y rigurosas ha ejercido su efecto tanto en los ritmos de trabajo como en las hazañas deportivas.

Podríamos seguir así, pero estos pocos elementos bastan para subrayar los contrastes que existen entre una época y la otra y que hacen imposibles las generalizaciones a las que nos tienen habituados las lagunas de nuestra formación histórica.

Así, guerras, hambres y epidemias caracterizan realmente a esta Edad Media, la de los siglos XIV-XV, sobre todo en Francia; nuestro país atraviesa entonces una de las épocas más terribles de su historia, aunque las guerras fuesen esporádicas: la famosa guerra de los Cien años comprende aproximadamente, entre 1340 y 1453, unos sesenta años de hostilidades declaradas, que no afectan sino a una parte muy limitada del territorio. Los desastres permanentes fueron causados por los mercenarios, hombres de guerra alistados a cambio de un sueldo, a quienes les resultaba práctico vivir a costa de la gente del país y cuya presencia era, por consiguiente, temible para las poblaciones, tanto en tiempo de paz como de guerra. Para apreciar adecuadamente la situación, y con cierta perspectiva, hay que recordar que en 1958 el ejército francés había estado «activo», según el eufemismo al uso, durante cincuenta y dos años desde el principio del siglo; ahora bien, el ejército moderno está compuesto por las fuerzas vivas de la nación entera, al contrario de lo que pasa en la Edad Media, en la que los soldados son voluntarios.

Todo esto no significa, evidentemente, que la edad feudal estuviera exenta de las miserias que, en todas las épocas, han afectado a la humanidad; pero comparemos con la imaginación,

por ejemplo, la suerte de París, que no conoció ningún sitio entre el de los normandos de 885-887 y los disturbios de mediados del siglo XV bajo Étienne Marcel: más de cuatrocientos años pasaron sin que la ciudad fuera tocada por las guerras o los desórdenes internos; si se pone en paralelo lo que ha sucedido en París desde 1789 hasta nuestros días, es inútil insistir en el balance de las revoluciones sucesivas, los sitios y las ocupaciones extranjeras... ¡Sin olvidar el cólera del siglo XIX y la gripe española del XX!

* * *

Nuestra generación se encuentra en el punto de confluencia de dos maneras de concebir el mundo. La primera es aquella en la que hemos sido educados y que era heredera de los tres o cuatro siglos anteriores: en el centro de todo se colocaba a un *homo academicus* animado por la razón razonante y la lógica aristotélica, juzgando según el derecho romano y no admitiendo, en cuanto a estética, más que la de la Antigüedad clásica grecolatina, todo ello en el interior de un universo de tres dimensiones del cual, todavía en el siglo pasado, un Berthelot podía creer que pronto se podrían definir enteramente los límites y los componentes. Resulta que los progresos científicos, determinados por los hombres de ciencia contemporáneos de Berthelot, han ocasionado el estallido de esta visión, por no referirnos a las adquisiciones científicas del presente (un presente que de hecho se remonta a finales del siglo pasado), ya se trate de la relatividad, de la mecánica ondulatoria, de la noción espacio-tiempo, o más simplemente de los medios de exploración, que han llegado más allá de todo lo que se podía prever hace sólo cien años —basta constatar a nuestro alrededor la aniquilación de lo que se puede llamar la visión clásica del universo—.

Esta visión clásica, de la que se puede decir (¡simplificando mucho!) que nos viene de Aristóteles a través de santo Tomás y Descartes, nace en la Edad Media. En el siglo XII es cuando la lógica aristotélica (Aristóteles repensado por los filó-

sofos árabes era un poco entonces lo que en nuestros días es Hegel para el mundo universitario) se ve adoptada, no sin esfuerzo, por la filosofía cristiana; en esta misma época se elabora una síntesis, entrevista por Abelardo pero llevada a cabo un siglo y medio más tarde por Tomás de Aquino y su maestro Alberto Magno. No obstante, es un puro error de óptica ver en ello un sistema de pensamiento que domina el siglo XIII: al contrario, en aquella época parecía una especie de cuerpo extraño que se intentaba expulsar. El pensamiento tomista sólo será plenamente adoptado mucho más tarde; en el momento en que se formulaba estaba lejos de imponerse. Recordemos que, en este mismo siglo XIII, un Roberto Grossetête basa en el estudio de la luz no sólo toda una estética, sino un orden de conocimiento. Y qué decir de aquellos pensadores del siglo anterior, el XII, que animaron la escuela de San Víctor de París. Sin sentir la necesidad de apoyarse en Platón ni en Aristóteles, y conociendo por lo demás a uno y otro, al menos en parte, un Hugo de San Víctor pone en el principio de toda contemplación la de la belleza del universo; considera como elemento primero el movimiento, fuente también de placer estético: movimiento de los vientos, de las olas, de los astros en el cielo; y supone una belleza invisible para nuestros sentidos. Ideas como éstas ¿no están más cerca de la visión científica así como artística de nuestro tiempo que de aquel en que se esperaba reducir al hombre y al mundo a definiciones y clasificaciones? Una exposición que tuvo lugar en el Museum de París en 1974 mostraba fotografías obtenidas con el microscopio electrónico: *Naturaleza multiplicada por 10.000*; presentaba una visión del universo totalmente insospechada, curiosamente cercana, por otra parte, a la del arte llamado abstracto en sus mejores producciones: láminas muy bellas que evocaban un campo cultivado, o un bosque, o admirables construcciones geométricas, resultaban ser, cuando uno consultaba el rótulo, el corte de un cabello, el extremo de la pata de una chinche, una faceta del ojo de un mosquito. Uno se encontraba muy lejos, huelga decirlo, del universo cartesiano, pero es seguro que un Hugo de San Víctor o

un Isidoro de Sevilla se hubiesen paseado encantados por el universo que revelaba la electrónica. ¿Quién ha dicho, pues, que el período clásico era aquel en que el hombre había puesto en el punto de partida de todo conocimiento la duda en lugar de la admiración? Hoy, tanto el microscopio electrónico como el viaje del cosmonauta podrían hacernos sintonizar con un tiempo que, por instinto, aceptaba la admiración, que no hubiera rechazado esos «saltos cualitativos» (la expresión es de Maurice Clavel siguiendo a Kierkegaard) que las categorías de la lógica clásica hacían inadmisibles.

Es muy probable que las generaciones futuras se sorprendan de que se haya podido excluir de esta manera durante tanto tiempo un período de nuestro pasado, aquél, precisamente, que ha dejado de sí mismo los restos más convincentes. ¿No sería hora de acabar con esta falta sistemática de curiosidad y de admitir que se pueden estudiar en el campo de las ciencias humanas, sin desprecio ni complejos, estos mil años de nuestra historia que fueron algo completamente distinto de un término medio?